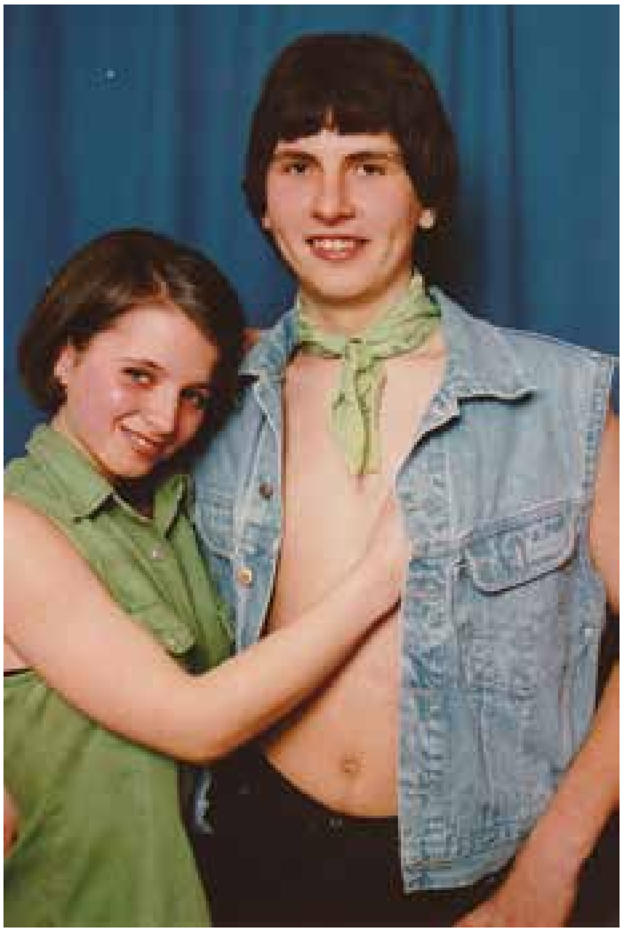


Sumar

4 **Editorial**
Magda Cârneci

6 **Hibrizi**
Cristina Bogdan

10 **HIBRIZI**

12 Șmirghel

14 **Trădarea simțurilor sau Arta ca deviație**
Irina Gheorghe

24 **Excursie**
V. Leac

28 **Sinteza care va veni**
Alina Popa

36 **Entități estetice**
Florin Flueraș

42 **Rudinovând bălmăjeala: Hibrizii htonici ai Donnei Harway**
Georgiana Cojocaru

48 **Occultism**
Ștefan Tiron

52 **Argumente pentru o metodă și împotriva unei strategii**
Cristina Bogdan

60 **De la hibriditatea inerentă performance-ului la singularitate. Să nu mă părăsești**
Adriana Gheorghe

70 **Săritorii**
Mihnea Mihalache-Fiastru

74 **Corpuri sintetice cuprinse în turnura performativă**
Ion Dumitrescu

86 **Pământuri pe mare**
Marta Jecu

92 **Instalația ca model eclectic**
Gheorghe Săbău

100 **Literatură aditivă - o mașinărie postscriptică ?**
Mihai Pecinigine

106 **Cum ar arăta o literatură additivistă?**
Germán Sierra

114 **Love can be like bondage, seduce me once again**
Livia Pancu

120 **Hibrizi spirituali**
Bogdan Lypkhan

128 **Note despre instinctul creator la margine**
Ovid Pop

134 **PORTOFOLII**

135 **Paul Covaci, între premisele figurativului și capcanele abstractului**
Bertalan Kovacs

136 **Mitoș Micleușanu**

138 **Agendada: Sasha Meret**

142 **EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA**

144 **Premiile Uniunii Artiștilor Plastici din România 2015**
Petru Lucaci

164 **Cronica unei expoziții (ne)așteptate**
Ruxandra Demetrescu

168 **Flondor 80**
Ileana Pintilie

170 **Ioan Aurel Mureșan, The Secret Passage**
Maria Zintz

172 **Fiii și ficele lui Brâncuși. O intrigă de familie**
Valentina Iancu

174 **Nexus, dintr-o dată am fuzionat**
Cătălin Davidescu

176 **Despre monumente și monumentalitate. Altfel**
Vlad Comșa

177 **Artochi (cineochi)**
Marius Leonte

180 **EXPOZIȚII ÎN STRĂINĂTATE**

182 **Limbajul lui Martin Kippenberger**
Denise Parizek

184 **Vienna Art Week 2016 cu Orlan, Francis Alÿs și Ada Muntean**
Denise Parizek

190 **3hd - călătorii din interiorul și exteriorul internetului**
Jasmina Al-Qaisi

194 **INTERVIU**

195 **Kate Fowle: „E foarte greu să fii artist la Moscova și să te faci remarcat în afara țării, din cauza atât de multor prejudecăți și stereotipuri**
Daria Ghiu

198 **IN MEMORIAM**

199 **Paul Gherasim**
Magda Cârneci

200 **Yvonne Hasan**
Ruxandra Demetrescu

201 **DEZBATERE**

202 **În căutare de promotori ai spațiilor publice**
Ștefan Rusu

208 **RECENZII**

209 **Borrowed Territories și ficționalizarea peisajului**
Ioana Marinescu

210 **Repetându-l pe Lenin**
Timea Andrea Lelik

211 **Piele neagră, măști albe. Critica rasiunii pure**
Rareș Grozea

212 **I can see no revolution**
Cristina Epure

213 **INFO ART**

214 **Spații de artă contemporană din România**

217 **Galerii de artă românești din străinătate**

217 **Galeriile U.A.P. din România**

220 **ICR**

222 **COLABORATORI**

Contents

5 **Editorial**
Magda Cârneci

7 **Hybrids**
Cristina Bogdan

10 **HYBRIDS**

13 Șmirghel

15 **The Treason of Sense, or, Art as Deviation**
Irina Gheorghe

25 **Trip**
V. Leac

29 **Future Synthesis**
Alina Popa

37 **Esthetic Entities**
Florin Flueraș

43 **Kiinovating the Muddle, Donna Haraway's Chtonic Hybrids**
Georgiana Cojocaru

49 **Occultism**
Ștefan Tiron

53 **Arguments For a Method and Against a Strategy**
Cristina Bogdan

61 **From the Inherent Hybridity of Performance to Singularity. Never Let Me Go**
Adriana Gheorghe

71 **The Jumpers**
Mihnea Mihalache-Fiastru

75 **Synthetic Bodies within the Performance Turn**
Ion Dumitrescu

87 **Sealands**
Marta Jecu

93 **The Installation as Eclectic Model**
Gheorghe Săbău

101 **Additive Literature - A Post-Scriptical Machine?**
Mihai Pecingine

107 **What Would an Additivist Literature Be?**
Germán Sierra

115 **Love can be like bondage, seduce me once again**
Livia Pancu

121 **Spiritual Hybrids**
Bogdan Lypkhan

129 **Notes on the Artistic Drive in the Borderlands**
Ovid Pop

134 **PORTFOLIOS**

136 **Mitoș Micleușanu**

139 **Agendada: Sasha Meret**

142 **EXHIBITIONS IN ROMANIA**

145 **Awards of the Romanian Visual Artists' Union, 2015**
Petru Lucaci

180 **EXHIBITIONS ABROAD**

183 **Martin Kippenberger's Language**
Denise Parizek

185 **Vienna Art Week 2016 with Orlan, Francis Alÿs and Ada Muntean**
Denise Parizek

191 **3hd - Travels Inside and Outside the Internet**
Jasmina Al-Qaisi

201 **DEBATE**

203 **In Search of Public Space Agents**
Ștefan Rusu

223 **CONTRIBUTORS**

Arta din centrul ciclonului

Magda Cârneci

Cu acest număr, Revista ARTA încearcă un experiment – poate riscant – care privește atât tema abordată, cât și punerea sa în pagină. A discuta despre hibrizi, hibridizare, hibriditate, în actuala condiție a scenei de arte vizuale din România, așa cum ne propune tânăra curatoare și critic de artă Cristina Bogdan, coordonatoarea dosarului nostru, nu e lipsit de ostentație, chiar de curaj, dar și de pericol. Căci hibriditatea pare un termen-valiză pentru actualitatea vizuală, un termen pe cât de evident în imediat, pe atât de dificil de definit cu finețe în ramificațiile sale conceptuale și în efectele sale psiho-cultural-sociale. Hibriditatea se referă la mixajul eclectic de tehnici și genuri artistice, la articularea inedită, surprinzătoare, de moduri de acțiune și de teoretizare estetică, se referă la combinarea ingenioasă și stupefiantă de coduri și referințe culturale și nonculturale la care ne obligă să asistăm, să facem față și să achiesăm producția artistică din ultimii 10 ani. Practică foarte prizată de partea mai radicală a tinerei generații de artiști și de critici, din România și de aiurea, hibridizarea vorbește despre o transgresare programatică și fluidă a diverselor bariere estetice rămase după modernism și postmodernism, despre un amestec productiv între discursivul abstract și gestica relațional-sociologică a artei pentru inventarea unor scenarii posibile de evoluție. Ea pune în lumină o dominanță superconceptualistă a unui tip de acțiune artistică ce alege amalgamul dintre natural, artificial și virtual pentru a menține vii anumite modalități provocatoare de chestionare social-politică a lumii. Hibriditatea dă seama, finalmente, mi se pare, de o schimbare ambiguă de paradigmă estetică pe o anume direcție a câmpului artistic de azi, până la o aparentă diluare și dizolvare într-o filozofie imanentă a „artei fără de artă", care vrea să salveze astfel eficacitatea și relevanța artisticului, într-o lume percepută ca din ce în ce mai relativizantă, mai economic-financiarizată și mai banală. Și totuși o lume nouă, fascinantă.

Textele din dosarul acestui număr din Revista ARTA vă vor informa, într-un stil înalt teoretic și într-un limbaj în sine inovator, despre singularități și performativitate, despre coliziunea destabilizatoare și dezirabilă dintre medii și discipline, despre Entități Estetice venind din viitor și lucrări care își adresează, modifică sau creează propriile condiții și posibilități de existență, despre strategii de alienare și insolitare continuă, despre virusarea politic-creativă a codurilor existente, pe scurt – despre nevoia artei contemporane de a-și configura „propria formă de hibriditate între conceptual și estetic". Dar veți afla și despre concepte, acțiuni și proiecte (literatura additivistă, Second Artworld, Second Body, Dead Thinking, Eternal Feeding, End Dream, Black Hyperbox, Postspectacol, hibriditate instituțională etc.) ale unor artiști aparte și grupuri simptomatice pentru acest tip de practică din România, dar nu numai. Într-o lume artistică cu mai multe viteze culturale – polarizată între generații, centre urbane și grupuri artistice divergente, profesând, pe de o parte, diverse forme de modernism sau postmodernism remanent, dar, pe de altă parte, încercând forme noi, fluide, ambigui, de integrare într-o realitate imediată, nonreprezentabilă prin mijloace tradiționale și într-o problematică socio-politică globalizantă – a ne apleca asupra unor asemenea fenomene artistice aparent marginale, dar, de fapt, aflate în centrul ciclonului, devine nu un risc, ci o datorie.

Chiar o obligație.

Art From Inside the Cyclone

Magda Cârneci

With this issue, Revista ARTA attempts an experiment – perhaps a risky one – regarding both the theme and the design. To discuss hybrids, hybridisation, hybridity in the current status of the Romanian art scene, as young curator & art critic Cristina Bogdan, our coordinator, proposes, does not lack showiness, perhaps courage, certainly an amount of danger. Hybridity may seem like an umbrella term for contemporary art, a notion both obvious and difficult to refine in its conceptual ramifications and its psychological, cultural and social effects. Hybridity defines the ecclectic mix of artistic techniques and genres, the suprising articulation of modes of action and aesthetic theoretisation, as well as the ingenious blending of cultural & non-cultural codes and references which the artistic production of the past 10 years has made us witness. A practice embraced by the radical wing of the new generation of artists and critics from Romania and elsewhere, hybridisation refers to a programmatic and fluid transgression of the various aesthetic barriers left standing after modernisms and postmodernisms, to a productive mix between abstract discourse and relational and sociologic gestures in art, in order to invent possible evolution scenarios. It highlights the dominance of super-conceptual artistic actions which chose the amalgam of natural, artifical and virtual to put forth provocative means of questioning the world in socio-political terms. Finally, hybridity announces an ambiguous paradigm change in the contemporary art world, towards an apparent dilution within an immanent philosophy of "art without art", aiming to rescue the efficiency and relevance of the artistic in a world seen as increasingly relativised and banal, ruled by financial capital. And yet a new, fascinating world.

The texts in this issue of Revista ARTA will inform you, in a highly theoretical style and a language which is itself new, about singularities and performativity, about the destabilising and desirable collision between mediums and disciplines, about Esthetic Entities coming from the future and works which address, modify or create their own conditions of existence, about alienating strategies, about the political & creative hacking of existing codes – in a word, about the need of contemporary art to configure its "own form of hybridity, between the conceptual and the aesthetic". You will also learn about concepts, actions and projects (additivist litterature, Second Artworld, Second Body, Dead Thinking, Eternal Feeding, End Dream, Black Hyperbox, Postspectacle, institutional hybridity, etc.) of specific artists and groups, in Romania and elsewhere, for whom this practice is symptomatic. In an artistic world with many cultural speeds – polarised between generations, urban centres and various artistic groups, working on one hand with leftovers of modernism and postmodernism, attempting on the other hand new fluid and ambiguous forms of integrating an immediate reality, non-representable with traditional artistic means, part of a global socio-political problematics – to discuss such artistic phenomena, apparently marginal but in fact situated right at the centre of the cyclone, becomes not a risk, but a duty.

Or rather, a commitment.

EDITORIAL

HIBRIZI

HYBRIDS

Cristina Bogdan

Un titlu alternativ pentru acest dosar ar putea fi *O altă istorie a artei contemporane recente, în cea mai mare parte în România.* Imprecizia formulării este pe deplin intenționată. Proiectul promite o oarecare cronologie sau, mai degrabă, o încercare de a înțelege, din punct de vedere istoric, un proces care nu este în niciun caz linear. Uneltele pentru a-l analiza și evalua nu aparțin istoriei clasice a artei, ci unui set asumat de „post-" metodologii și mulțimi de subiecte-obiecte. Procesul nu este caracteristic în mod deosebit regiunii, dar scopul analizei nu e atât de a compara și contrasta, cât de a contextualiza cum trebuie un set de practici pe care nimeni până acum nu a mers până la a le înscrie într-o istorie. Revendicându-se de la Meillassoux, proiectul se poziționează împotriva relativismului și adoptă idiosincrazia ca instrument de selecție.
Primul pas ar fi, poate, să încercăm să nu amestecăm câteva secole de artă, câteva spații și chiar practici personale laolaltă, sub umbrela hibridității. Pe scurt, să evităm pseudo-hegelianismul. Voi începe astfel prin a formula o definiție personală a termenului. Hibriditatea se referă la intervenții și moduri de organizare care, într-un fel sau altul, sunt asimilate noțiunii de artă contemporană, în special prin procesul de lărgire a limitelor acestei discipline, provenind din domenii care nu sunt în mod tradițional artistice. Intervențiile pot avea tangențe cu arta, pot fi realizate de non-artiști sau de artiști care au migrat în / din alte practici sau chiar în /din alte domenii, pot imita gesturile artei, în orice caz, e vorba de intervenții care se bazează pe o înțelegere perfectă a codurilor artei contemporane ca disciplină foarte specifică (idee pe care am dezvoltat-o pornind de la o sugestie prezentată de Chris Kraus în cadrul unei discuții). De asemenea, hibriditatea se referă la gesturi și mișcări în interiorul artei, care mixează coduri și referințe, se joacă cu raportul dintre teorie și practică, acordă un loc special discursului. Nu în ultimul rând, hibriditatea e de ordin instituțional sau organizațional, apare din motive economice sau politice și lucrează cu noțiunea de cadru.
Fiind interesată în mod special de ceea ce aș numi „artă fără de artă" – o noțiune dezvoltată, desigur, în cadrul avangardelor istorice și al neo-avangardelor, dar mereu vrednică de a fi redescoperită – hibriditatea mă atrage ca practică adecvată pentru contemporaneitate, un exemplu de echilibru într-un context de altfel pregătit pentru comercializare. Intuiția mea era, la început, că arta fără de artă este moștenirea autentică a anilor '90 din România – datorez conceperea acestei idei contribuției mele la eseul de catalog pentru *Perimetru sigur*, pe care Alina Șerban și Cristina David l-au cocuratoriat ca parte a cursului lor, *Clovnii Catastrofei: Un deceniu de radicalism, umor și politici identitare în Rusia, România, fosta Iugoslavie și Țările Baltice.* Privind lucrările artiștilor născuți în anii '90, care reacționau la aceeași perioadă prin ceea ce păreau a fi gesturi aproape neintenționate, am devenit interesată de abilitatea tinerei generații de a percepe forța gesturilor semiconștiente, însă complet istorice, odată discrete, poate chiar nesigure, care, pentru un moment, nu au devenit practici. Înapoierea și rizibilitatea anilor '90 sunt, în același timp, ceea ce îi face complet utilizabili.
Când i-am rugat pe Ștefan Tiron, V. Leac, Mihnea Mihalache-Fiastru, un hoinar zis Șmirghel și Bogdan Lypkhan să contribuie cu texte despre deja miticul deceniu, nu mă așteptam deloc ca ei să abordeze arta vremii. Din contră, îmi doream ca din textele lor să reiasă marginalitatea artei, într-o perioadă copleșită de istorie, însă în întregime preocupată de viața de zi cu zi. Voiam să înțeleg mai bine experiența artei fără artă de la cinci personaje care au devenit, de-a lungul anilor, ei înșiși legende *underground* ale unei lumi artistice care

The alternative title of this section could be, *Another history of recent contemporary art, mostly in Romania.* The vagueness of the formulation is fully intended. There is a certain chronology to the project, or rather an attempt at historically understanding a process which is by no means linear. The tools for analysing – and assessing it – do not pertain to classical historical tools, rather to an assumed "post" set of methodologies and subject-object sets. The process is not particularly characteristic of the region, but the aim of the analysis is less to compare & contrast, as perhaps to properly contextualize a set of practices which no one until now has gone so far as to write off into a history. Drawing on the work of Meillassoux, the project rises against relativism, and fully embraces idiosyncrasy as a selection tool.
The first step is perhaps to distance oneself from shuffling a few centuries of art, several spaces and even personal practices under the umbrella of hybridity. Basically, one has to avoid bad Hegelianism. I shall therefore start by offering a personal definition of the term. Hybridity refers to interventions and modes of organization which come under the incidence of contemporary art, particularly through the process of widening the limits of this discipline, and which come from areas not traditionally artistic. The interventions can touch upon art, they can be produced by non-artists or by artists who migrated from or towards other practices, they can imitate the gestures of art; however, it is always the case of interventions based on a thorough understanding of the codes of contemporary art as very specific discipline (this is something I developed upon a suggestion heard from a Chris Kraus talk). Furthermore, hybridity refers to gestures and movements within art which mix codes and references, play with the connexion between theory and practice, giving way to discourse. Finally, hybridity is of an institutional and/or organizational order, appears due to economic or political reasons, and works with the notion of the frame.
Having a particular interest in something I would call art without art – surely developed extensively within the framework of classical and neo avant-gardes, but always worth rediscovering – hybridity appeals to me as a practice fit for the contemporary moment, an instance of equilibrium in a context otherwise packed for retail. My initial intuition was that art without art was the authentic legacy of the 90s in Romania – I own part of the development of this idea to my work for the catalogue essay for *Safe Perimeter*, which Alina Șerban and Cristina David co-curated as part of their university course *Clowns of Catastrophe: A Decade of Radicalism, Humor and Identity Politics in Russia, Romania, former Yugoslavia and Baltic States.* Looking at the work of artists born in the 90s who were reacting to this same period through what seemed as almost unintentional gestures, I became interested in the young generation's ability to perceive the force of once-discrete, perhaps even unsure, half-conscious even though fully historical gestures, which for a moment did not mount to practices. The backwardness and risibility of the 90s is also what makes them fully [usable].
When I commissioned texts to Ștefan Tiron, V. Leac, Mihnea Mihalache-Fiastru, a wanderer known as Șmirghel and Bogdan Lypkhan about the now mythical decade, I didn't at all expect them to deal with the art of the period. On the contrary, I wished their writing would make visible the marginality of art in a time overwhelmed by history, yet so fully preoccupied with day-to-day life. I wanted to further understand myself the experience of art without art from five characters who have, over the years, become themselves underground legends of an art world which aimed to

încerca să fie tot mai standardizată, tocindu-și marginile neregulate și, odată cu ele, spiritul critic și ironic.
Scrierile lor aduc la suprafață amintiri personale, practici colective, mistere, neînțelegeri, conspirații și toată banalitatea care formează adevăratul material al artei.
Un memento plin de umor al acelor ani experimentali se găsește în contribuția lui Monotremu, unde relatează atât de convingător vicisitudinile practicării și experimentării artei contemporane.
Grupului arădean veșnic contemporan, kinema ikon, îi revine, prin vocea teoreticianului său, Gheorghe Săbău, onoarea de a cartografia hibriditatea în limitele de-acum standard ale artei contemporane. Domnul Săbău e un martor al schimbării practicilor artistice de la neo-avangardele anilor '70, a dezvoltat teorii despre elasticitatea mediului, potrivite pentru opera mereu-conștientă, însă și marginal(izat)ă, a grupului său de cineaști și artiști. Ceea ce trebuie înțeles e că o catalogare fină a acestor mașini și gesturi hibride însoțește un lucru susținut cu aceleași mașini și gesturi, în laboratorul privat al acestor alchimiști ai formei, pentru care importurile și amestecurile stranii devin în cele din urmă „instalații", un termen setat pentru hibriditate recognoscibilă. Teoria pentru kinema ikon succede astfel practica, fără să devină ea însăși practică hibridă.
Tendința aceasta din urmă devine vizibilă în al doilea set de texte din acest dosar, scrise de artiști care se adună conștient sub mereu-contestatul stindard al performance-ului. Florin Flueraș, Alina Popa, Ion Dumitrescu, Irina Gheorghe și Adriana Gheorghe sunt momentan printre cei mai de seamă artiști contemporani români, implicați încă de la începutul anilor 2000 în practici politice care chestionează simultan *practica și politicul*. Textele lor au atât o dimensiune istorică, pe cât au și una filozofică, cartografiind practici aproape ostensiv etichetate ca hibride, care se pretează astfel ușor criticii. Nu e niciun fir care să lege fanteziștii ani '90 de lucrările super-conceptuale ale acestui grup – rămâne pe seama cititorului să producă o sinapsă, dacă i se prezintă ocazia. Scopul acestui dosar nu e de a scrie o istorie prietenoasă, ci, din contră, de a menține în viață acele mecanisme și gesturi relevante în contextul lor, nu ca pe un fel de verigă într-un lanț sau de adevăr universal. De aceea, textele abordează proiecte sau teorii personale și sunt amestecate cu eseuri scrise de artiști, curatori sau teoreticieni precum Marta Jecu, Mihai Pecingine, Germán Sierra și Georgiana Cojocaru, care dezvoltă înțelegeri similare ale hibridității. Vorbind din interiorul lumii artei, aceste voci împărtășesc o teamă comună de reprezentare și se orientează spre cele două extreme, a cuvântului și a corpului, pentru a comunica.
Nu vorbim aici de artificii conceptuale, precum lucrările-instrucțiuni – deși, pentru Peter Osbourne, arta contemporană este implicit conceptuală – ci de performance-uri multistratificate, al căror scop este de a uita arta, printr-o poziționare politică responsabilă.
De fapt, textele vorbesc în mare parte despre politică, în termeni rar întâlniți într-o scenă artistică puternic politizată, dar căreia îi lipsesc anumite unelte și cunoștințe vitale de dezbatere și discurs.
Curatoarea de la Tranzit, Livia Pancu, examinează hibriditatea instituțională contemporană inerentă, aducând în prim-plan aspectul comercial, prezent doar implicit în toate celelalte texte. Finanțele – fie că vorbim de alocarea de fonduri sau de speculațiile de toate felurile – sunt ingredientul-cheie al poziționării artistice. Hibriditatea este o reacție intuitivă devenită strategie.
Ceea ce urmăresc autorii amintiți mai sus, scriind despre propriile practici, este, din contră, să schițeze și să stabilească noi cadre pentru intervenție, situate în afara instituțiilor sau parazitându-le. Jonglând cu sau punând între paranteze capitalul, artiștii și teoreticienii ale căror texte sunt publicate în acest dosar sunt complet conștienți de statutul lor fragil și încearcă să ducă acest lucru până la singura concluzie logică.
Nu este anodin nici faptul că dosarul se încheie cu relatarea lui Ovid Pop despre hibriditate la periferie.
Acceptând faptul că cei care nu sunt parte din discursul dominant și-au însușit comunicarea în argou, acesta scrie o relatare personală, care ar fi putut la fel de bine să fie scrisă de oricare din cei de dinaintea lui. El scrie despre experiența periferiei, cea mai neautentică, după standardele occidentale, dar singura autentică într-o epocă a hibrizilor. Reunind relatări, teorii și poziții dezvoltate de-a lungul secțiunii, textul lui Ovid vorbește despre responsabilitatea din care se trag.
Coerența acestui dosar se datorează în principal faptului că toate contribuțiile abordează explicit hibriditatea ca pe un imperativ personal, ca replică la tendința generală de standardizare și monetizare, răspândită mai nou până și pe scena locală. Arta contemporană începe să devină o disciplină de sine stătătoare chiar și în România – și nu este lipsit de importanță faptul că aproape toți autorii au studiat / lucrat / locuit, vreme îndelungată sau o fac în continuare, în „fostul Occident", trăgându-și instrumentele epistemologice din falia dintre categoriile până deunăzi acceptate ale subiectului, respectiv obiectului.
O istorie a artei contemporane românești se compune, după cum se și impune, la marginea acestor scrieri, perfect mulțumită cu statutul ei de parazit și, chiar mai mult, cu sentimentul de datorie de a crea, în mod nonstrategic, noi cadre. Aceste cadre amintesc de invocarea hibrizilor de către Bruno Latour ca răspuns la lipsa lor de recunoaștere – sau poate e vorba de o marginalizare conștientă – în cadrul modernismului occidental. Dacă nu am fost niciodată moderni, este pentru că nu am permis multitudinii hibrizilor să se manifeste în spațiul dintre categoriile noastre rigide și constrângătoare. Proiectul de față intervine în acest spațiu interstițial, care nu e altul decât *Lebenswelt*-ul lui Kracauer, viața de zi cu zi, spațiul istoriei.

Traducere din engleză de Rareș Grozea.

become increasingly standardized, until it lost its rough – and risible – edges. Their writing brings to the surface personal memories, collective practices, mysteries, misunderstandings, conspiracies and all the banality which is the real stuff for art.
Perhaps an amusing reminder of those testing years is to be found in Monotremu's insert, who so convincingly recall the vicissitude of practicing and experiencing contemporary art.
The ever-contemporary Arad group kinema ikon receives, through the voice of its theoretician Gheorghe Săbău, the honors of mapping hybridity within the standard, by now, limits of contemporary art. Mr. Săbău is a witness of changing art practices since the neo-avant-gardes of the 70s and has developed theories about the elasticity of the medium fit for the always-aware yet also marginal(ized) work of his group of filmmakers and artists. What one should understand is that the fine cataloguing of hybrid machines and gestures accompanies a sustained work with these same machines and gestures in what could be seen as the private laboratory of these alchemists of form, for whom weird imports and mixes eventually become installations, a set term for recognizable hybridity. Theory for kinema ikon therefore follows practice without becoming a hybrid practice itself.
This latter tendency becomes visible in the second set of texts in this section, commissioned to artists who consciously gather under an ever-challenged banner of performance. Florin Flueraș, Alina Popa, Ion Dumitrescu, Irina Gheorghe and Adriana Gheorghe are currently among the foremost practitioners in Romanian contemporary art, involved since the early 2000s in political practices which simultaneously question the political and practice. Their texts have both a historical and a philosophical dimension, charting practices almost ostensively labeled as hybrid and hence readily available for critique. There is no direct thread leading from the fantasized 90s to the super-conceptualized work of this group – it remains perhaps the task of the reader to connect the dots, if any present themselves for interesting synapses. The purpose of the section is not to write a friendly history, on the contrary, it aims to keep alive precisely those mechanisms and gestures relevant in their contexts and not as some sort of either link in a chain, or universal truth. This is why the texts discuss either projects or personal theories, and are intermingled with essays from artists, curators and theoreticians such as Marta Jecu, Mihai Pecingine, Germán Sierra and Georgiana Cojocaru who develop similar understandings of hybridity. Speaking from within the art world, these voices share a common fear of representation and veer towards the two extremes of the word and the body in order to communicate.
We are not talking about conceptual gimmicks such as instruction pieces – even though Peter Osborne has claimed that all contemporary art is by default conceptual – but of multi-layered, by all means, performances, the purpose of which is to forget art in what is seen as a responsible political positioning.
In fact, the texts speak largely of politics, in terms which one rarely encounters on a highly politicized art scene (but one lacking massive tools and knowledge of debate and discourse).
Finally, Tranzit curator Livia Pancu addresses inherent contemporary institutional hybridity, putting forward the commercial aspect which lingers in all the other texts. Finance – be it funding or speculation – is a key ingredient to artistic positioning. Hybridity is an intuitive reaction, which goes on to become a strategy.
The endeavour of those mentioned above, writing about their own practice, is on the contrary to mark and establish new frameworks for intervention, situated outside or parasitizing the institutions. Juggling or bracketing capital, the artists and theoreticians whose writings appear in this section are fully aware of their fragile status and attempt to take this to its logical conclusion.
Perhaps it is not anodyne that the section closes with Ovid Pop's account of hybridity at the borderlands. Taking for certain that those who are not part of the master discourse have arranged to speak in tongues, he writes a personal account which could very well have been written by any of those before him. He writes about the experience of the periphery, that most inauthentic one - by western standards – yet the only authentic one in the age of hybrids. Aggregating accounts, theories and positions developed throughout the section, Ovid's text speaks of the responsibility which bore them.
The coherence of this section is indeed mostly due to the fact that all the contributors expressly address hybridity as a matter of personal urgency, as response to the general tendency of standardization and monetization which has become prevalent even on the local scene. Contemporary art is starting to become a discipline of its own even in Romania – and it is not without importance that almost all of the contributors have studied / worked / lived, for a long while or to this day, in the former West, drawing their knowledge tools from the gap between the previously accepted categories of subject and object. A history of contemporary Romanian art emerges, as it should, in the margins of these writings, perfectly comfortable with its parasitic status but even more so with its sense of duty towards the non-strategic production of new frameworks. These frameworks pertain to Bruno Latour's summoning of hybrids as a response to their lack of acknowledgment – or perhaps conscious marginalization – in so-called western Modernism.
If we have never been modern, that is because we have never allowed for the multitude of hybrids to perform within the space left by our anal categorizing.
The present project intervenes in this interstitial space, which is none other than Kracauer's *Lebenswelt*, daily life, the space of history.

Luați liftul transversal până în viitorul apropiat.

Take the transversal elevator to the near future.

Șmirghel

Mă piș pe eugeniile voastre de la Carrefour, pufuleții ambalați conform normelor EU și a treișpe mia versiune a colindelor lui Ștefan Hrușcă.
Îmi bag picioarele în ăla, nu știu cine e, care ne-a găsit și exploatat încă o mare slăbiciune: tânjeala după o lume trecută, imaginară, în care lucrurile ereau nașpa, dar mergeau, fotbalul era clasă mondială, pruncii n-aveau alergii, ascultau de părinți și câștigau olimpiade la matematică. Iar tineretul, deși se zbenguia pe rockuri și depeche, ereau devreme acasă și măturau, frate, zăpada din fața blocului. Plus, erau patrioți și, mai ales, spirituali. Citeau pe Noica și pe ălălalt, cum îl cheamă.
Nostalgii: reacționarisme ambalate în emoții tip pastel.
Eu? Eu am aici chei de acces în niște lumi paralele în care anii '90 au fost puși la gheață, nealterați de nostalgie. E super nașpa, vă avertizez, dar, știu eu?
Poate merită văzute.
Prima lume d-asta e chiar misiva pe care o citiți. Limbajul meu, scrisul ăsta, e direct din anii '90. Păstrat la borcan, undeva în capul meu de shmirghel, neatins de milenialisme și alte evoluții petrecute în spațiul românesc, de care am fost izolat toți anii ăștia – de împrejurări și, cumva, de bună voie, să nu vă vină vreo idee.
Citiți cu gândul bine ascuțit, veți observa că scrisul ăsta poartă ciocate cu pinteni de tablă, făcuți la ora de atelier – între două steluțe de ninja. Blugii scrisului ăsta au fost cumpărați de la bazarul care apăruse la ultimul etaj al magazinului universal din localitate și au fost prespălați cu apă oxigenată, sub privirea disperată a mamei scrisului, care încă nu își revenise din drama cauzată de cercelul pe care scrisul ăsta și-l aplicase singur în urechea stângă (anestezie? Cuburi de gheață Titan Ice). Gagica scrisului ăstuia are părul permanent, farduri bine accentuate și poartă iegări cu o geacă de costum cu epoleți și cu mâneci suflecate.
Și iac-așa, însoțit de scrisul ăsta cu chică oxigenată, să pășim nitzel în lumea rubedeniei ăleia pe care cu toți o aveți din State. Plecată în anii '90 – a câștigat loteria vizelor – rubedenia asta, zic, tocmai a pus pe facebook poze de la botezul lu' ăla micu', oficiat de preotul comunității. Fă un zoom pe pozele astea: în spatele preasfântului, se văd icoanele românești și drapelul. Pe o masă, lateral, sarmale făcute de Mioara, soția lui Aurel inginerul, nașul copilului. Pozele astea sunt un glitch în matrix: toți cei din generația scrisului ăstuia avem poze identice acasă, subexpuse prin apartamente în anii '90. Iar Mioara? Pe facebook și în persoană, Mioara se scuză la toți care vor să o asculte de calitatea proastă a roșiilor din state, cu aspect plăcut, dar fără gust – nu ca roșiile delicioase din anii 90. Mioara și Aurel călătoresc anual în țară, aducând daruri și un aer occidental, iar la întoarcere, zboară cu valize pline de carne de mici și sticle de cola pline cu borș de calitate. Cheful de după botez se ține la demisol, unde muzica anilor '90 cânta cu surround sound. Costumele bărbătești prezente – croite la două rânduri, mă rog, stil elegant, aduse din țară de la outlet sau făcute de cineva de încredere din comunitate – bagă disco cu rochiile gogoșar și coafurile elaborate. Sus, în sufragerie, copiii – îmbrăcați frumos – se zbenguie în fața unei plasme de 62" care bagă tare Tom și Jerry pentru că, nu-i așa, copiii din state numai prostii consumă.
Referințele culturale ale comunității au rămas neschimbate din anii '90. Dar fără nostalgie. Raw.
Timpurile în care, tineri și ambițioși, au emigrat cu toții, cât mai departe de mizeriile de acasă, de chefurile din apartamente. Nu ai, frate, viitor în țara asta, era refrenul, uns cu combinația Săniuța, cola și un Snagov.
Clișeele verbale – mișto, tare, nașpa. Gramatica golănească aplicată ironic – Ce face fetele? Gelurile de păr și șuvițele. Conturul de buze. Nesul frecat cu sifon.
Nefericirile existențiale. Traumele generației pierdute.
La demisol, discoul încetinește și oamenii se adună în jurul salatei de beuf și a murăturilor făcute de gazdă (unde ai găsit, soro, sare de murături). Se degustă diversele țuici și pălinci aduse de musafiri, iar cineva schimbă muzica: Stau în unitate / fac târâș pe coate. La mișto, normal. Protomanele. Se râde: Hai măi băiete, termină-te cu prostiile.
Se schimbă povești de studenție. De armată. Încet, discuția se concentrează pe un alt subiect foarte din anii '90: cât de altfel sunt ăștia, față de ai noștri, frate. La ei / la noi. Aici / în țară. Douăzeci de ani de pribegie care nu au atenuat diferențele, ci le-au accentuat. Cum ăștia sunt așa și pe dincolo materialiști. Needucați. Nu ca noi, oameni de suflet și citiți în filozofii și cultură avansată. Gagicile nu se îngrijesc. Bărbații, niște nătângi.
Povești despre risipi locale și obiceiuri de neînțeles – văzute la prima mână, de la Cosmin, mecanicul auto și Emil, cu firma de lustruit parchet. Sabina, infirmiera, confirmă cu experiențe personale de la spital. Ușor, ușor, muchiile mai ascuțite iasă la iveală: africanii de la serviciu. Indienii. Gay-ii. Eu n-am treabă cu nimeni, dar. Fiecare cu ale lui, dar. Eu sunt foarte tolerant, dar.
Nu mă bag, dar.
Și așa, un alt clișeu al anilor 90: disprețul față de celălalt. Suspiciunea amplificată de misticisme creștino-geto-dacice. Tigrii lui Arkan promovând moda balcanică, ce combină oacheșul militar cu elementele de pop culture ale zilei: ochelari de soare neon. Plete sub berete. Rambo. Ciumegi.
Băi.
Hai băi că glumesc. Voi chiar mă luați în serios? Adrianee. Hai să vezi cum i-am făcut din vorbe pe ăștia. Ia scoate mai bine acordionu ăla și arată la ăștia cum bagi Smoke on the Water. Și, auzi, știi ce te rog?
Adu și mie o Eugenie.

Fotografii ca. 1993-95, arhiva Traian Mihalache.

I take a piss on your double-filled biscuits from Carrefour, your EU norm packaged puffs and your thirteen-thousandth version of Ștefan Hrușcă's carols.
I step over the guy, whoever he is, who has found and exploited a great weakness of ours: the lingering for a bygone, imaginary world where things were a mess but, well it all went good, football was still world class, infants had no allergies and were listening to their parents and won medals at Mathematics Olympics.
As for the youths, even if they were gamboling on rock or depeche, they were early to bed and boy, how they swept the snow outside those apartment houses!
Besides, they were patriotic and most of them, spiritual. They were reading Noica and that other guy, whatever his name was.
Nostalgia: packaged backwardness sugar coated in pastel-like emotions.
Me? I have access keys to some parallel worlds in which the 90s were bracketed in an ice, nostalgia free wrap. Its super wack, I am warning you, but what do I know?
Maybe they're worth a revisit.
One of these worlds is this missive you're reading. My vocabulary, this script is straight from the 90s. Preserved in a jar somewhere in my emery head, untouched by millennialism or other developments occurred inside the Romanian space of which I became isolated from- by circumstances and perhaps, by my own will- not to give you any ideas.
Read with a sharp mind and you will notice that this script wears top-pointed boots with tin spurs made in a training workshop- between two ninja stars. The jeans of this script were bought from the bazaar which rose at the top floor of the local Universal store and were bleached with peroxide under the desperate looks of this script's mum who had not fully recovered from the havoc unleashed by this script's left ear piercing, all by himself (anaesthesia..? What for? Hand me some Titan Ice cubes). This script's chick has permed hair, sharply highlighted makeup and wears tights and a jacket with shoulder pads and rolled up sleeves.
Oh well, this way, accompanied by this script-guy with peroxide hair, let's give-in a bit into the universe of this relative you all had in the States. I would say, this relative has left in the 90s- through the visa lottery- and she has just uploaded photos on Facebook from the little guy's baptise ,officiated by the community priest.
Zoom in these pictures: behind his holiness one could see Romanian icons and the flag. On one side of some table one could find minced meat rolls made by Mioara, the wife of Aurel, the engineer guy, the child's godfather.

Photographs taken around 1993-95. Archive of Traian Mihalache.

These pictures are like a matrix moulded glitch. All those of this script's generations have identical pictures at home, sub-exposed in our flats during the 90s. What about Mioara? On Facebook and in real life Mioara apologizes to everyone who's there to listen for the low quality of tomatoes in the States, tomatoes that look good but are tasteless- unlike those delicious tomatoes from the 90s. Mioara and Aurel travel home annually and always bring with them presents and a western flair and then fly back with suitcases packed with minced-meat rolls and coke-bottles filled with high quality 'borș'.
The baptize's afterparty is usually held at ground floor where 90s music is played with surround sound. Men's suits on place – tailored twice, anyhow, an elegant choice made by a trustworthy guy in the community or bought from an outlet in the country- are pumping disco with tulip dresses and over-complicated hairstyles. Upstairs, in the living room, the nicely dressed children frolic around an LCD screen of 62 inches watching Tom &Jerry. Eh...those kids from the States are only into garbage.
The community's cultural references stood still since the 90, but without nostalgia. Raw. Those days when ambitious young fellows emigrated en mass, as far away as possible from the grime back home or from flat parties. Brother, you've got no future here- that was the chorus back then usually drenched in Saniuta vodka, coke and Snagov, oral clichés – like cool, dope, lame –, ironically applied grammar – "How is you chicks doing?", heavily gelled hair and chunky highlights, lip contour, powder coffee soaked with sparkled water, existential crisis, trauma and lost generations.
At ground floor, the disco is slowing down and people gather around potato-mayo salads and home-made pickles of which someone exclaims "Where the heck have you found pickle salt sis??". One would sample varieties of plum brandy and other kinds of brandy offered by guests and someone would change the music: "Keep going in the factory, getting missionary elbows"- Cunningly of course. Proto-manele. People laugh: "Knock it off with those foolish things of yours". People exchange college or army tales. Slowly the discussion centres around a very 90s topic: how different those people are from our people: ours/ theirs, in their country/ in our country. 20 years of exile which did not succeed in blurring out differences: only in exacerbating them. Oh, how these people are mundanely greedy and unschooled unlike us- warm hearted people, well read in advanced philosophies and cultures. How, the chicks don't take good care of themselves and the guys are a bunch of knuckleheads. Stories on local squandering and unintelligible customs- first handedly reviewed by Cosmin-the mechanic or Emil with his wooden floors polishing firm. Sabina, the nurse, approves based on her own firsthand experience at the hospital. Imperceptibly, invisible thorns start to protrude at the surface: I have no problem with Indians or gays. I have no business with anyone but... I am a very tolerant person but... None of my business but...
Thus, here you have it: another cliché of the 90s: disdain for the other. Mistrust amplified by Christian-Getic-Dacian mystifying fabulation. Arkan's tiger advertising Balkan fashion style that combined dusky military style with pop-culture items of the day: neon sunglasses, locks hidden under berets. Rambo. Wanksta!
Damn people! I am kidding. Are you taking me fo' real deal? Adrian!!! Come and see how I've trolled these fellas. Better pull out that squeezebox and show them how you're rolling Smoke on the Water. And you know what? Please bring me some double filled biscuits.

Translated from Romanian by Georgiana Cojocaru.

Trădarea simțurilor sau arta ca deviație

Irina Gheorghe

Cunoașterea estetică

În romanul utopic *Noua Atlantidă* (1626-1627), Francis Bacon folosește meandrele unei călătorii fantastice spre insula fictivă Bensalem pentru a configura o nouă teorie a cunoașterii. Scrisă la sfârșitul vieții și publicată la scurtă vreme după moartea acestuia, cartea prezintă, în imaginea Casei lui Salomon, ultimul tribut pe care Bacon îl aduce empirismului. Casa lui Salomon este principala instituție de investigație științifică de pe insulă, dedicată „descoperirii adevăratei naturi a tuturor lucrurilor". Cunoașterea produsă aici este practică, repetabilă și verificabilă prin experiență. Nu este o procedură incorporală și nu există nici o mențiune cum că cercetătorii s-ar dedica speculațiilor pur mentale.
Astfel, nu este de mirare că Părintele Casei, în relatarea pe care o dăruiește cu generozitate călătorilor rătăciți, petrece un timp considerabil descriind mediul concret în care are loc această aventură a cunoașterii: peșteri adânci și turnuri înalte, lacuri, fântâni și băi, piscine și parcuri, furnale și un număr considerabil de case și camere dedicate diverselor experimente. Dezvoltarea științifică are loc ocupând lumea înconjurătoare, observând-o și imitând-o, intervenind în ea; pe scurt, construind și reconstruind textura materială a naturii, în natură.
Rezultate din procese care au loc în universul fizic, descoperirile trebuie să se prezinte simțurilor, iarăși și iarăși. Pentru a putea testa, trebuie să poți vedea. Sau auzi, mirosi, gusta. Cunoașterea dobândită în Casa lui Salomon ar putea fi numită cunoaștere estetică. Este estetică în sensul clasic al cuvântului, plasat de vechii greci în perechea duală *aiestheta* (lucrurile care țin de sensibilitate) versus *noeta* (lucrurile minții) și nu în sensul dobândit după secolul al XVIII-lea, de judecată de gust sau filozofie a artei.
Există, totuși, o conexiune cu arta, cel puțin în înțelesul clasic al rolului pe care aceasta l-ar putea avea. Pe măsură ce cartea se apropie de finalul abrupt (manuscrisul a rămas neterminat la moartea lui Bacon), diferitele spații descrise nu mai sunt organizate în jurul obiectelor de studiu, ci în jurul simțurilor în fața cărora ele se prezintă. Casele-perspectivei se îndreaptă către ochi, demonstrând fenomene vizibile precum lumina, culoarea și radiația, fără nici o referire la sursa acestora. Casele-sunetului se adresează urechii și reprezintă toate sunetele existente, fără a face distincții între sunetele de proveniență anorganică și cele de proveniență organică sau alte delimitări. Casele-parfumului vizează simțul mirosului și incorporează gustul. Casele-motor se ocupă de mișcare, prin imitarea și practicarea unor mișcări tot mai agile, umane și non-umane. Fiecare simț are o casă a lui, cu unica excepție a atingerii, care este înlocuită de propriocepție. Casa lui Salomon este tot atât de mult o casă a percepției, pe cât este o casă a naturii. Sună mai mult ca o academie de artă, decât ca o societate dedicată investigației științifice a naturii: există un departament de arte vizuale, unul pentru artele sunetului, unul pentru recentele practici care lucrează cu mirosul, un altul pentru deja instauratele practici ale mâncării și, în cele din urmă, unul pentru dans contemporan. Înlocuirea atingerii cu propriocepția în această configurație pentaculară a simțurilor arată ca o anticipare a obsesiei artei contemporane pentru coregrafie din ultimii ani.
Scopul acestei academii de artă și știință este nu doar să înțeleagă și să reprezinte lumea, dar să o și recreeze. Să reprezinte lumea care există și, în același timp, să o prezinte pe cea care nu există. Pentru orice percepție a unui fenomen prezent în realitate, există una adiacentă, eterică. „Curcubeie artificiale, halouri și cercuri de lumină", „ecouri ciudate și artificiale", mirosuri multiplicate, sunt toate produse și reproduse în Casă. Există o mândrie în a putea reproduce ceea ce nu există nicăieri altundeva, în a face posibilă experiența viziunilor, sunetelor, mirosurilor, gusturilor și mișcărilor necunoscute vizitatorilor sau, pur și simplu, inexistente anterior în universul fizic.
Arta împarte domeniul simțurilor cu știința empirică, în același fel în care istoric a fost legată de estetică. Vilém Flusser scrie că existența estetică este o existență cosmetică în eseul lui despre bărbierit din volumul *Gesturi* (2015). Se întoarce la etimologia comună a cuvintelor „cosmetic" și „cosmic" pentru a vorbi despre frontiera dintre sine și lume. Bărbieritul operează exact în acest teritoriu al nimănui, din jurul acestei frontiere, ca și simțurile. Astfel, estetica este definită ca un gest dermatologic, mizând tocmai pe ambiguitatea acestei zone: este părul acolo doar pentru a crea o separare, pe care bărbieritul o îndepărtează, sau este chiar bărbieritul cel care separă, prin îndepărtarea efectului de tranziție fină, pe care părul îl avea la limita dintre om și împrejurări? Cu alte cuvinte, are păstrarea părului rolul de a ascunde, sau are bărbieritul rolul de a ascunde? Cea de-a doua variantă, spune Flusser, iar acest element de ascundere care aparține cosmeticii are fără îndoială un corespondent în estetică, cel puțin în această paralelă cu *Noua Atlantidă*. Deși problematic în multe aspecte, teritoriul comun dintre artă și estetică vorbește despre aceste ascunzișuri.

Decepția simțurilor

Logica ascunderii pe care Flusser o descoperă la limita pielii configurează în egală măsură frontiera simțurilor, iar *Noua Atlantidă* nu pierde din vedere asta. Dacă investigațiile care au loc în Casa lui Salomon ocupă frontiera dintre om și lume, acea zonă în care lumea se arată simțurilor umane, ceva se ascunde la această frontieră. Pe insula orientată către viitor, descoperirea științifică se arată a fi devotată unor strategii obscure.
Este ceva care aparține poate ultimelor cărți, acelea publicate chiar înainte de moarte, care le face să fie o gazdă potrivită a lucrurilor care nu sunt pe deplin dezvăluite. De multe ori neterminate, de multe ori conținând proiectul cel mai ambițios al unui autor, aceste cărți au de multe ori o deschidere spre un viitor care nu poate fi în totalitate anticipat. Poate, pentru că sunt incomplete, lasă loc părții care lipsește din ele să găurească partea care este acolo, transformându-le într-o logoree de sfârșit de partidă, străpunsă de tăcere.
La frontiera dintre om și lume, tranzițiile nu sunt atât de transparente pe cât ar părea la prima vedere. Experimentele nu sunt menite doar să acumuleze cunoaștere provenită de la simțuri, dar și să înșele simțurile. Sunt indicii legate de decepție răspândite prin întreaga descriere a Casei lui Salomon, dar ultimul dintre ele este cel mai intrigant dintre toate.
Deținem Case ale Amăgirii Simțurilor, unde sunt experimentate modalitățile de inducere în eroare a judecății umane; sunt interpretate toate posibilitățile de manipulare prin care poate fi înșelată percepția corectă a realității, aparițiile false, impostura, iluziile; cât și falsele raționamente generate de acestea. Și, cu siguranță, veți putea crede cu destulă ușurință că noi, care deținem

The Treason of Sense, or, Art as Deviation

Irina Gheorghe

Aesthetic Knowledge

In the utopian novel *New Atlantis*, Francis Bacon uses the meanders of a fantastic journey to the fictitious island of Bensalem to outline a new theory of knowledge. Written at the end of his life and published not long after his death, the book provides, in the image of the House of Salomon, Bacon's last tribute to empiricism. The House is the island's main institution of scientific inquiry, dedicated to "the finding out of the true nature of all things." The knowledge produced here is practical, repeatable, and verifiable through experience. It is by no means a disembodied procedure; there is no account of the scholars dedicating themselves to speculations of the mind.
Thus it comes as no surprise that the visiting Father of the House, in his account with which he generously presents the stranded travellers, spends quite a bit of time describing the concrete environment in which this quest for knowledge takes place: deep caves and high towers; lakes, wells, and baths; pools and parks, furnaces, and a considerable number of houses and chambers dedicated to various experiments. Scholarship advances by occupying the surrounding world, by observing and imitating it, by intervening in it; in short, by constructing and reconstructing the material fabric of nature, within nature itself.
Resulting from processes which take place in the physical universe, the discoveries must present themselves to the senses, again and again. In order to test, one must be able to see. Or hear, smell, taste. One could describe the knowledge pursued in the House as aesthetic knowledge. It is aesthetic in the classic meaning of the term, as placed by the ancient Greeks in the opposition *aiestheta* (things pertaining to sensation) versus *noeta* (the things of the mind), and not in the post-eighteenth century understanding of aesthetics as judgement of taste, or as philosophy of art.
There is, however, a connection to be made with art, or at least to a classic understanding of what the aim of art might be. As the book approaches its abrupt ending (the manuscript was left unfinished by Bacon's death), the various spaces described are no longer organized around the objects of study, but according to the senses to which they present themselves. Perspective-houses are aimed at the eye, demonstrating visible phenomena such as light, color and radiation, without any discussion about their source. Sound-houses address the ear, representing all existent sounds, with no distinction as to whether the respective sounds originate in organic or anorganic sources. Perfume-houses target the sense of smell, and incorporate taste. Engine-houses focus on movement, imitating and practising ever swifter human and nonhuman motion. Each sense has a house of its own, with the only exception of touch, which is replaced by proprioception. The House of Salomon is as much the House of Perception as it is The House of Nature. It sounds more like an art academy than a society dedicated to the scientific investigation of nature: there is a department for visual arts, one for sound art, a separate one for the emerging olfactory practices, another one for the already established food practices, and lastly, one for contemporary dance. The replacement of touch by proprioception in the pentacular configuration of the senses looks like an anticipation of contemporary art's obsession with choreography in the last years.
The aim of this art and science academy is not only to understand and represent the world, but also to make it anew. To re-present the world which is out there, while presenting one which is not. For every perception of a phenomenon present in reality, there is an accompanying, ethereal one. "[A]rtificial rainbows, halos and light circles," "strange and artificial echoes," multiplied smells are all produced and reproduced in the house. There is a pride in reproducing that which does not exist elsewhere, in making possible the experience of visions, sounds, smells, tastes and motions either unknown to the visitors or simply not previously present in the physical universe.
Art has shared the realm of the senses with empirical knowledge, in the same way it has historically been tied to aesthetics. Vilém Flusser writes about the aesthetic existence as a cosmetic existence in his 2015 essay on shaving, *Gestures*. He goes back to the shared etymology of the words cosmetic and cosmic to talk about the frontier between self and world. Shaving operates precisely in the no man's land of this frontier, as do the senses. He thus defines aesthetics as a dermatological gesture, speculating on the ambiguity of this zone: is the hair only there to create a separation that shaving removes, or is shaving that which divides, by removing the blending effect of the hair at the edge between humans and their surroundings? Does one keep the body hair to hide, or does one shave to hide? The latter, Flusser says, and this element of concealment that can be found in cosmetics has no doubt its correspondent in aesthetics, at least in the way New Atlantis understands it. Though fraught in many of its aspects, the common ground between art and aesthetics speaks to this concealment.

Deceit of the Senses

The logic of hiding that Flusser discovers at the border of the skin equally shapes the border guarded by the senses, and this is not lost upon New Atlantis. If the investigations under way in the House of Salomon occupy the frontier between the human and the world, the zone in which the world reveals itself to the human senses, there is something hiding at this frontier. On the forward-looking island, scientific disclosure turns out to be committed to strategies of obscurity.
There is something about final books, the ones published just before death that makes them quite an appropriate location for things not to be fully revealed. Often unfinished, often containing a writer's most ambitious project, these books often open up toward a future which cannot be fully grasped. Possibly, because they are incomplete, they leave room for that absent part to dig a hole in the present part, turning them into silence-pierced endgame logorrhoea.
At the frontier between human and the world, the passages are not as transparent as it would first seem. The experiments are meant not only to acquire knowledge confirmed by the senses, but also to deceive the senses. There are cues to deception scattered through the whole description of the House of Salomon, but the last one is the most intriguing of all.
We have also Houses of Deceits of the Senses; where we represent all manner of feats of juggling, false apparitions, impostures, and illusions; and their fallacies. And surely you will easily believe that we that have so many things truly natural which induce admiration, could in a world of particulars deceive the senses, if we

This is one of the characters that Birdy encounters on his trip to Santa Claus. Birdy hopes Santa might be able to help him get on the hovering spacecraft that for years had been visible in the skies, which had recently shown signs of coming back to life. Alongside this plastic gun warrior, he comes across a witch, the Ninja Turtles, and an altar to Michael Jordan. Birdy, who believes he is of extraterrestrial origin, is hoping that the spaceship might bring himself and his partner Candy back to where he came from.

It's the night of July 16th 1969 and this is Matha Mwamba. She is seventeen and has been chosen by her team to fly the rocket to the moon, together with two cats. As America prepares to send Apollo 11, a group of exiles in the Zambian desert are rushing to get there first. They train by rolling their astronaut down hills in oil barrels to simulate weightlessness. The space program, initiated by World War II veteran and school teacher Edward Makuka Nkoloso, is a core part of the recently founded Zambia National Academy of Science, Space Research and Philosophy.

Miguel Llansó, *Crumbs* (Etiopia și Spania, 2015). Cadru din film (pag. 16)
Frances Bodomo, *Afronauts* (SUA, 2014). Cadru din film (pag. 17)

Miguel Llansó, *Crumbs* (Ethiopia and Spain, 2015). Film still (p. 16)
Frances Bodomo, *Afronauts* (USA, 2014). Film still (p. 17)

asemenea lucruri cu adevărat naturale, ce stârnesc pe bună dreptate admirația, putem genera în interiorul unei lumi a particularităților amăgirea facultăților de judecată; dacă am dori să îmbrăcăm într-o aparență înșelătoare toate aceste eforturi și acțiuni, pentru a le face să pară mult mai miraculoase. Dar noi avem oroare față de orice tip de impostură și neadevăr, după cum câteva dintre acestea sunt cu desăvârșire interzise pentru toți semenii noștri, sub pedeapsa amenzii și dizgrației publice; astfel încât, ei nu vor cuteza să înfățișeze nici un lucru sau acțiune naturală altfel decât ea se prezintă, încercând să înfrumusețeze sau să umfle faptele, ci doar sub forma pură sub care ea s-a manifestat, fără a fi alterată în nici un fel sau a fi însoțită de orice fel de ciudățenii.

Pare să fie o tensiune aici între excelentele abilități de decepție de pe insulă și completa interdicție de a le folosi pentru „imposturi și minciuni". Etica din Casa lui Salomon interzice orice implicare în lucrările miraculosului sau aparența acestuia. De unde provine atunci această dorință de a înșela?

În interviul cu istoricul Anthony Grafton, în numărul despre decepție al revistei „Cabinet", D. Graham Burnett întreabă: „De ce ar vrea niște indivizi aflați în căutarea adevărului să construiască un laborator al decepției?", după care adaugă: „Este posibil să ne imaginăm teorii ale cunoașterii, în care iluzia și decepția să fie înțelese ca integrale căutării adevărului?" Conversația se învârte în jurul alianței decepție – cunoaștere în modernitatea europeană timpurie, pornind de la cartea lui Grafton, *Falsificatori și critici. Creativitate și duplicitate în cunoașterea vestică* [*Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*] (1990). Așteptarea ar fi, având în vedere obsesia postiluministă pentru o raționalitate transparentă, că opusul ar fi mai degrabă adevărat, iar cele două ar fi complet antitetice. Revelația ar fi cea care conduce la cunoaștere și nu înșelăciunea. Ca amândouă să facă parte dintr-un proces rațional, nu este neapărat previzibil.

Cu douăzeci de ani mai devreme, în *Meditații* (1641), Descartes deja adusese împreună decepția și cunoașterea în varianta inversată, pe care Burnett o menționează, de asemenea, în interviu. Pentru Descartes, nu cel care este în căutarea cunoașterii înșeală, ci lumea însăși. Simțurile nu sunt de încredere pentru că lumea nu e de încredere, ascunde faptele misterioase ale unui „Demon înșelător": „Acești agenți arată ca niște femei și bărbați umani, dar nu sunt. Corpurile lor sunt făcute din aer împachetat compact, care se simte mai degrabă ca un bumbac atunci când apeși pe el; au o cutie de imitare a vocii, care le permite să producă sunetul vorbirii, deși nu au organele interne care face vorbirea posibilă la oameni". Burnett merge mai departe în această ipoteză, despre cum ar fi putut arăta viața într-un sat la începuturile modernității, străbătută de o anxietate permanentă „că nu știi dacă ești Anthony Grafton sau o imensă bilă de aer care vorbește o limbă mefistofelic-papagalicească".

Ca urmare, în logica academiei de artă ca academie a decepției, poate că artistul este Demonul înșelător absolut, „un vrăjitor din Oz mefistofelic ce orchestrează teatrul vieții noastre senzoriale", trăgând sforile percepției.

Deviațiile percepției

Conceptul lui Viktor Șklovski de ostranenie ar putea să ne ofere încă un mod de a gândi arta ca înșelăciune a simțurilor. În scurtul eseu „Arta ca procedeu" [„Isskustvo kak priom"], scris în 1919, dar bazat pe idei deja prezentate în 1913 într-o prelegere în fața prietenilor futuriști, Șklovski definește arta ca mecanism care intervine în structurile naturalizate ale percepției. Pornind de la asumpția că percepția devine automatizată ca rezultat al repetiției, teoreticianul rus vede arta ca un procedeu (sau, potrivit traducerii alternative, ca un dispozitiv tehnic) care „îndepărtează obiectele din automatismul percepției în mai multe feluri". Această metodă, descrisă, în funcție de traducere, ca defamiliarizare, stranietate [estrangement] sau „înstrăinare" [enstrangement], constă în a face familiarul să apară straniu. „Procedeul artei este să facă obiectele «nefamiliare», să facă formele dificile, să mărească dificultatea și durata percepției".

Cuvântul este un neologism, inventat de Șklovski și, prin urmare, nu apare în dicționarele de limbă rusă. De aceea, traducerea sa constituie o problemă controversată, cum este și transcrierea cuvântului din rusă. Doi dintre autorii care au tradus textul în engleză folosesc în explicațiile introductive transcrieri ușor diferite ale termenului din alfabetul chirilic în cel latin. În traducerea făcută de Lee T. Lemon și Marion J. Reis în 1965, cuvântul este scris *ostranenie*, în timp ce în traducerea mai recentă a lui Benjamin Sher din 1990 apare ca *ostraniene*. Două cuvinte aproape identice, cu o diferență minusculă de transcriere, contribuie la ideea lui Șklovski de percepție ușor deviată. Tehnica pe care o descrie nu presupune crearea unor noi percepții, ci, mai degrabă, alterarea celor existente. Alterarea nu este creație ex nihilo, ci implică păstrarea a ceea ce este alterat și, în același timp, crearea impresiei că s-a schimbat. Dacă extindem teoria lui Șklovski de la literatură la alte medii artistice, ne putem imagina că această alterare poate opera și la nivelul obiectului dar, mai mult decât atât, operează la nivelul percepției pe care o avem despre obiect. În orice caz, nu implică neapărat crearea unui obiect nou, ci schimbarea percepției unuia existent. Într-un mod asemănător procedurilor de decepție din Casa lui Salomon, nu se bazează pe lume, așa cum se prezintă ea experienței, ci produce în schimb o nouă experiență. Din acest punct de vedere, tehnica este o altă manifestare a posibilelor deviații ale percepției pe care *Noua Atlantidă* le-a introdus ca fiind de folos atât pentru artă, cât și pentru știință. Însă varianta lui Șklovski este opusul celei propuse de Bacon: în loc ca alteritatea absentă să fie percepută ca fiind acolo, ceea ce este acolo este perceput ca alteritate absentă. În ambele cazuri, ceea ce se prezintă simțurilor nu prezintă încredere, întrucât nu mai corespunde cu ceea ce a fost stabilit adevărat prin iterații succesive.

Mica diferență între cele două transcrieri ale cuvântului pare să fie o premoniție lingvistică a ceea ce conceptul încearcă să aproximeze. Procesul diferențial este nesfârșit, cu multiple diferențieri minuscule ulterioare. Annie van den Oever folosește un al treilea cuvânt – *ostrannenie* – în introducerea cărții pe care a editat-o sub același titlu, în care diferiți autori investighează relevanța conceptului lui Șklovski pentru studii de film. Se pare că Șklovski a recunoscut, mulți ani mai târziu, că a transcris greșit cuvântul, iar van den Oever preia termenul corectat din 1983. Totuși, mecanismul de diferențiere nu se oprește aici: în referința pe care o folosește pentru această poveste – un articol al lui Yuri Tsivian din carte, intitulat ironic „Gestul revoluției sau citarea greșită ca mecanism" ["The Gesture of Revolution or Misquoting as Device"] – cuvântul are, din nou, o altă transcriere: *ostrannenye*.

Această călătorie în jurul cuvântului spune mai mult despre multiplele lui straturi de semnificație decât ar fi făcut-o o echivalență perfectă a tuturor versiunilor. Cuvântul cu „o", oricare ar fi cea mai potrivită transcriere, este un concept care acoperă zona dintre el însuși și ceva ușor diferit. „o" nu este departe de „O", dar totuși la ani-lumină distanță. „oO" a fost dispozitivul care a adus împreună obiectele și evenimentele grupate în jurul pavilionului cipriot-lituanian, curatoriat de Raimundas Malašauskas pentru Bienala de la Veneția din 2013, într-o acceptare a faptului că această asociere vizuală s-ar putea să fie mai potrivită decât un concept exprimat printr-un singur cuvânt. „O" nu este departe de „O" care nu este departe de „0". Imaginea oricăreia dintre ele creează un spațiu mental în care celelalte coabitează, însă nu doar ele. Dacă simțurile pot fi înșelate, trădate, deviate, care este scopul acestei decepții?

Simțire și sens

Ambivalența cuvântului „simț" [sense] și întreaga familie lingvistică din jurul lui ne poate da o idee despre unde duce această deviație. Simțul mirosului [The sense of smell]. Un simț al pericolului. Vino-ți în simțuri. În acest sens [In this sense][1]. Face sens. A avea bunul-simț[2]. A simți pericolul. Sensibil. Senzitiv. Sens. Simț: facultatea de a percepe impresii din

would disguise those things and labour to make them seem more miraculous. But we do hate all impostures, and lies; insomuch as we have severely forbidden it to all our fellows, under pain of ignominy and fines, that they do not show any natural work or thing, adorned or swelling; but only pure as it is, and without all affectation of strangeness.

There seems to be a tension here between the exquisite deception skills at hand and the utter interdiction to use them for actual "impostures and lies". The ethics of the House of Salomon forbids any involvement in the workings of the miraculous, or the appearance thereof. From where, then, stems this desire to deceive?

In his interview with historian Anthony Grafton in "Cabinet" magazine's issue on deception, D. Graham Burnett asks: "Why would a bunch of guys pursuing truth want to erect a deception laboratory?" And later on: "Is it possible to imagine theories of knowledge in which illusion and deceit are understood as integral to the pursuit of truth?" The conversation revolves around the entwinement between deception and knowledge in the early modernity of Western scholarship, starting from Grafton's book *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*. One would imagine, in the vein of a Post-Enlightenment obsession with transparent rationality that the opposite would be the case, and the two would be completely antithetical. Revelation is what leads one on the path to truth, and not deceit, and that both should be part of rational inquiry is not what one expects.

Twenty years before Bacon's *New Atlantis*, in his *Meditations* (1641), Descartes had already brought together deception and knowledge in a reversed way, which Burnett mentions as well in the interview. For Descartes it is not the one in seek of knowledge that deceives, but the world itself. The senses are not to be trusted because the world itself is not to be trusted, it hides the tricky deeds of an "Evil Deceiver: "These agents look like human men and women, but they aren't. Their bodies are made of tightly packed, compacted air, which feels rather like cotton when you push on it; they have an imitation voice-box which enables them to make the sound of speech, though they don't have the internal organs that make speech possible in humans." Burnett continues in his hypothesizing on how early modern village life might have looked like, permeated by a pervasive anxiety "that I don't know whether you're Anthony Grafton or a giant air ball speaking Mephistophelean parrot talk."

Consequently, in the logic of the art academy as a deception academy, maybe the artist is the ultimate Evil Deceiver, "a Mephistophelean Wizard of Oz who orchestrates the theatre of our sensory life," pulling the strings of perception.

Deviation of Perception

Viktor Shklovsky's concept of ostranenie could provide a further way of thinking art as betraying the senses. In the short essay "Art as Technique," written in 1919 but expanding on ideas already presented in 1913 in a lecture to his Futurist friends, Shklovsky defines art as a mechanism which intervenes in the naturalized patterns of perception. Starting from the assumption that perception becomes automatic as a result of repetition, he sees art as a technique (or, according to the alternative translation, device) which "removes objects from the automatism of perception in several ways." This method, described, depending on the translation, as defamiliarization, strangeness, estrangement, or "enstrangement," consists in making the familiar appear strange: "The technique of art is to make objects 'unfamiliar,' to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception."

The word is a neologism, coined by Shklovsky and nowhere to be found in Russian dictionaries. As such, its translation is a matter of contention, as is its transcription from Russian. Two of the authors who have translated the text into English use in their explanatory introduction slightly different transcriptions of the Russian word from Cyrillic into the Latin alphabet. In the Lee T. Lemon and Marion J. Reis's translation from 1965, the word is spelled *ostranenie*, while in Benjamin Sher's more recent one from 1990 it is spelled *ostraniene*. The two almost identical words, with a minuscule difference in their spelling, add to Shklovsky's idea of habitual perception slightly gone off track. The technique that he describes is not concerned with creating new perceptions altogether, but rather altering the existing ones. Alteration is not creation ex nihilo, it retains that which is altered while creating the impression that it has changed. Maybe it operates on the level of the object, but more than that it operates on the level of the impression of the object. It does not create a new object, but alters the perception of the existing one. Similarly to the deceit procedures in the House of Salomon, it does not rely on the world as habitually experienced, and produces instead a new experience. In this sense it is another instantiation of potential deviations of perception that *New Atlantis* has shown suitable to serve art and science alike. However, Shklovsky's is the reversed version: instead of experiencing the absent other as being there, one experiences being there as absent other. In either case, what is sensed is no longer to be trusted, as it no longer corresponds to what has been established as true by repetitive iterations.

The slight difference in the two transcriptions of the word seem to be a linguistic premonition of what the concept is trying to approximate. The differential process is endless, with further minute differentiations. Annie van den Oever uses a third word – *ostrannenie* – in the introduction to her edited book with the same title, in which she aims to investigate the relevance of Shklovsky's concept to the study of the moving image. Apparently, Shklovsky later admitted having made a spelling mistake, and van den Oever takes on his corrected term from 1983. Nonetheless, the unleashed mechanism of differentiation keeps running, as in the reference she uses for this story - an article by Yuri Tsivian in the book itself, ironically entitled "The Gesture of Revolution or Misquoting as Device" - the word is spelt differently again: *ostrannenye*.

This voyage around the word says more about its many layers of meaning than a perfect equivalence of all versions would have. The o-word, whatever the most appropriate transcription might be, is a concept that covers the area between itself and something slightly different. The o is not far from O, but still miles apart. oO was the device that brought together the objects and events grouped around the Cypriot/Lithuanian pavilion, curated by Raimundas Malašauskas for the 2013 Venice Biennale, in an acknowledgement that this visual association might be better suited than a concept expressed by one word only. The o is not far from O which is not far from 0. The sight of one creates a mental space where the other cohabitate, and not only them. If the senses can be deceived, betrayed, deviated, what is the purpose of this deception?

Sense and Sensibility

The ambivalence of the word "sense" and the whole linguistic family around it gives an idea of where this twist might lead. The sense of smell. A sense of danger. Come to your senses. In this sense. It makes sense. Having the good sense. Sensing trouble. Sensory. Sensitive. Sensible. Sense: the faculty through which the external world is apprehended. Sensation. Sensory faculty. Sense: the meaning of a word or expression. Sense. A sound practical judgement. Sense. A general conscious awareness. Sensitive. Able to feel or perceive. Sensitive. Someone who serves as an intermediary between the living and the dead. Sensible. Able to feel or perceive. Sensible. Showing reason or sound judgement. Reasonable. How did a word originating in the senses come to include reason in its secondary meaning?

Very early in the process of learning English one is told that "sensible" is a false friend. The House of Deceit is a false friend. The perspective-house, the sound-house, the perfume-house, the engine-house are all false friends, and the artist knows it. Art operates on the borderline between the two meanings of sense and sensible.

This is Emperor Taizong, who is setting out on a journey to the underworld. Taizong is haunted by the spirit of the Dragon King, who had been struck down by heaven for changing the weather and condemned to death. The Emperor fails to commute Dragon King's sentence, the god is executed, and the emperor decides to visit the Hell in the hope of silencing the ghostly voices that are chasing him. Various adventures await him on this daring journey, from gangster deals to redemptive games of go.

Apichatpong Weerasethakul, *Cemetery of Splendour* (Tailanda, 2015). Cadru din film (pag. 20)
Li Luo, *The Emperor Visits the Hell* (China, 2012). Cadru din film (pag. 21)

With her back to us is Jen, a woman looking after the soldiers in the local hospital, who are suffering from a mysterious sleep disease. Facing her is Itt, a handsome young man who is currently in her care. Itt has no family and no friends, and Jen is his only connection to the world outside the hospital. At one point, Jen informs her partner, an American expat that she had met on the internet, that she is planning to adopt Itt, who is as a son to her. Occasionally, the two of them go out for a walk into the city, get dinner or just walk the busy streets. In this scene, Itt has taken Jen on a tour in the palace of the ancient kings in whose service he currently finds himself. The kings use the bodies of soldiers like Itt to fight their battles. The only way Jen can join Itt on this journey is through the body of Keng, a young psychic who helps carers and family communicate with the sleeping men.

Apichatpong Weerasethakul, *Cemetery of Splendour* (Thailand, 2015). Film still (p. 20)
Li Luo, *The Emperor Visits the Hell* (China, 2012). Film still (p. 21)

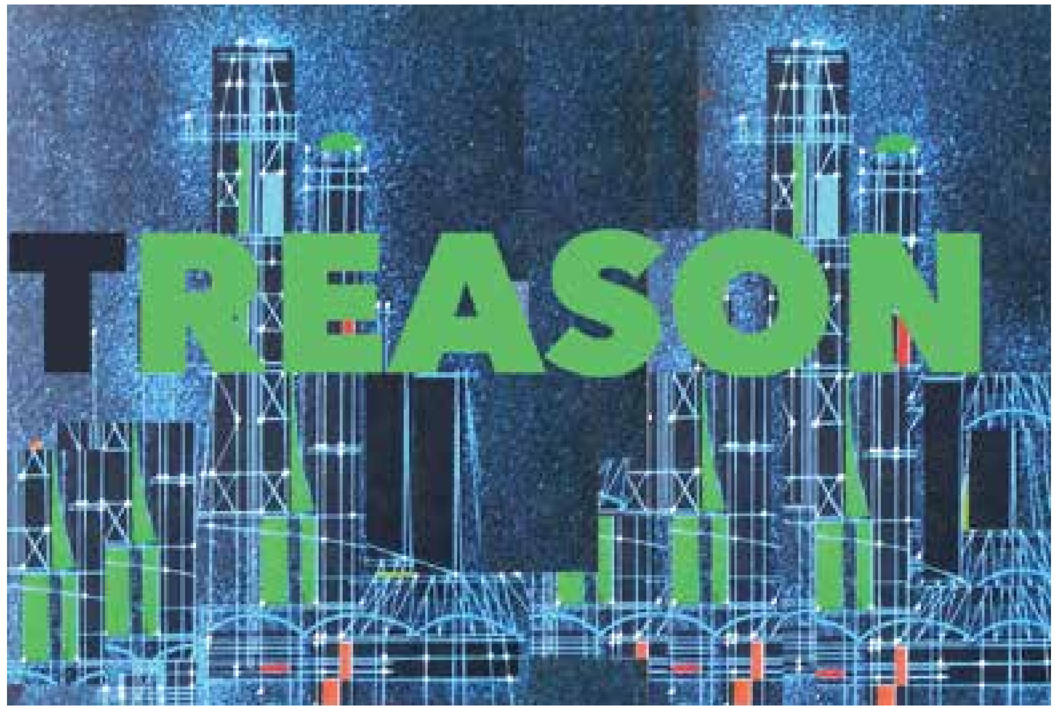
lumea exterioară. Senzație. Facultate senzorială. Simț: capacitate a omului de a înțelege, de a judeca, de a aprecia. Sens: înțelesul unui cuvânt, semnificație. Temei rațional, logică. Sensibil: senzitiv, simțitor, care are capacitatea de a simți. Rațional [Sensible], care dă dovadă de judecată rațională, conform cu perceptele rațiunii.
Cum se face că aceeași familie de cuvinte include atât simțurile cât și rațiunea? Foarte devreme în procesul de învățare a limbii engleze, afli că „sensible" este un fals prieten. Din, nou, falsul. Casa Decepției este un fals prieten. Casa-perspectivei, casa-sunetului, casa-parfumului, casa-motor sunt toate falși prieteni, iar artistul știe. Arta operează exact la această frontieră între simț și sens.
Ceva lipsește din Academia de Arte și Științe de pe Bensalem: un departament care să corespundă părții raționale a familiei de cuvinte simț-sens. În același fel în care conexiunea artei cu estetica funcționează doar până la un punct, paralela acesteia cu Casa lui Salomon ajunge într-un blocaj când este privită din perspectiva artei contemporane. Deși istoria acestei contestări este mai lungă și mai complicată, ideea că arta operează doar la nivelul experienței senzoriale a devenit complet inacceptabilă după arta conceptuală, ceea ce complică în mod considerabil suprapunerea artei cu estetica, considerată de multe ori de la sine înțeleasă în ultimele două secole. În *Oriunde sau deloc: Filozofia artei contemporane* [*Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*] (2013), Peter Osborne accentuează imposibilitatea artei postconceptuale să fie nonconceptuală. Astfel, Osborne critică echivalența comună dintre artă și estetică – „reducerea artei la dimensiunea ei estetică în calitate de pură particularitate senzorială" – care a fost locus-ul principal al relației între artă și filozofie de la Critica facultății de judecare (1790) a lui Kant încoace. Însă prin afirmația că arta contemporană este postconceptuală, el afirmă în același timp că aspectul conceptual nu epuizează arta contemporană. O pune sub emblema de „post", prefix care introduce ideea diferenței, dar nu o clarifică. Ce este acest „post" din postconceptual? Ce altceva îi caracterizează mecanismele, în afară de faptul că vine după conceptual? În ultimă instanță, dacă arta conceptuală a venit cu propunerea ambițioasă de a dezlega conceptul de simțuri, ce face „post"-ul pentru a reconfigura relația între cele două? Dacă în arta conceptuală ideea speră să scape de corp, în epoca postconceptuală realizează că nu poate. Cele două trebuie să coexiste, dar întrebarea este cum. Coexistența lor este hibridul inconfortabil care tulbură arta contemporană.
Dacă ducem mai departe ipoteza Casei lui Salomon ca academie de artă, modalitatea de manifestare a acestei hibridități corp-idee este tocmai trădarea simțurilor. Este simțul care își trădează primul înțeles și se îndreaptă către al doilea, acela al capacității de judecată. Noua Atlantidă nu merge mai departe decât pe această rută, dar oferă câteva tehnici și dispozitive preliminare pentru acest drum. Nici Șklovski nu merge dincolo de nivelul percepției, dar asta nu înseamnă că instrumentele pe care el le configurează nu pot fi folosite împotriva lui. Pentru el, logica din spatele procesului de înstrăinare este una care rămâne senzorială, „pentru că procesul percepției este un rezultat estetic în sine și trebuie prelungit". Dar, în acest caz, poate o nouă teorie estetică este necesară, precum și o nouă teorie a percepției, una care ia în calcul propria lor trădare.
Punctul de plecare al unei asemenea teorii ar putea fi găsit în câteva comentarii recente ale lui Ray Brassier – contribuții la discuții publice, neelaborate încă într-o publicație, cum a fost conferința *Estetica speculativă* [*Speculative Aesthetics*] din 2013. În ciuda criticilor precedente pe care le-a formulat la adresa esteticii, ca inevitabil legată de (ceea ce descrie ca) problematica noțiune a experienței, observațiile recente ale lui Brassier par să meargă, în linia filozofiei lui Wilfrid Sellars, în direcția unei relații mai inclusive între conceptual și estetic, în care acestea, fără a se identifica, se afectează și nu se împiedică reciproc. O asemenea abordare ar putea fi mai productivă pentru arta contemporană, având în vedere nevoie acesteia de a-și configura propria formă de hibriditate între conceptual și estetic. „Acesta este momentul în care relația esteticului și a conceptualului devine relevantă, deși problematică. Arta, indiferent de mediul fizic în care operează, trebuie, în ultimă instanță, să aibă un anume conținut conceptual. Trebuie să opereze conceptual la un anume nivel."
Având în vedere teoria lui Osborne despre arta contemporană ca necesar conceptuală, această remarcă ar putea fi răsturnată înspre: „Arta, în ciuda conținutului său inerent conceptual, trebuie în ultimă instanță să opereze într-un mediu fizic și să se adreseze simțurilor. Indiferent de felul în care cele două aspecte se reunesc, important e că asta se întâmplă, iar asta nu este posibil decât printr-un mecanism de trădare.
Obligând spectatorul să conceptualizeze un conținut nonpropozițional, arta te face să te gândești la statutul senzației, la ceea ce sunt auzul sau văzul și, în cele din urmă, ceea ce este simțirea. Deci arta poate performa o funcție epistemică subversivă care se potrivește cu agenda emancipatoare mai largă a prometeanismului. Această legătură între subversiune cognitivă și emancipare este ceea ce aș vrea să păstrez din etosul modernist. Aceasta nu este o idee nouă, dar vreau să o apăr, și să insist că arta folosește sensibilul pentru a te învăța să nu ai încredere în senzații – nu avea încredere în ceea ce simți!"

Cum să te ascunzi în plină vizibilitate

Filmul lui Hito Steyerl, *Cum să nu fii văzută: Un fișier .MOV al naibii de educațional* [*How Not to be Seen: A Fucking Didactical Educational .MOV File*] ar putea foarte bine să fie un ghid tactic pentru artista subversivă cu ambiții ascunse pentru cunoaștere.
Maximă incorporare a Demonului înșelător, operând la nivelul percepției, artista trădează atât experiența, cât și conceptul, pentru a face prezent ceea ce este absent și a face straniu ceea ce este prezent. Ce lipsește din această secvență, ultima tehnică de pe listă, este una pe care nici Bacon, nici Șklovski nu o menționează, dar care este în centrul ghidului lui Steyerl: aceea de a face absent ceea ce este prezent.
Într-o serie de enumerări exhaustive, demne de toate rigorile empirismului, instrucțiunile revelează tocmai cum se poate sfida mărturia empirică. Cum să faci ceva invizibil pentru cameră. A te ascunde. A îndepărta. A dispărea. Cum să fii invizibil în plină vizibilitate. Pretinde că nu ești acolo. Ascunde-te în plină vedere. Șterge. Înlătură. Cum să devii invizibil prin dispariție. A camufla. A ascunde. A învălui. A masca. A deghiza. A copia. Și așa mai departe.
Deși focusat pe decepție în câmpul vizual și, în special, pe dezvoltări tehnologice recente de producție și diseminare a imaginii, ghidul lui Steyerl ar putea foarte bine să se extindă la decepție în general și, prin urmare, la mecanismele artei. De fiecare dată când există o nepotrivire între senzație și realitate, iată un job disponibil pentru un artist, demonstrat cel mai bine prin metafora armatei-fantomă [ghost army] în cel de-al Doilea Război Mondial. Dacă armata-fantomă este un alter-ego al tacticii, iar Casa lui Salomon este armata-fantomă a cunoașterii moderne timpurii, poate că atunci arta contemporană este alter-ego-ul fantomatic al cunoașterii.

1. În limba engleză, același cuvânt, *sense*, este folosit în ambele situații, provenit, conform etymonline.com, din cuvintele latine *sensus* – percepție, sentiment, sens și *sentire* – a percepe, a simți, a ști.
În română, cele două cuvinte din latină s-au dezvoltat pe două linii diferite, *sentire* a dus la simț, în vreme ce *sensus* a dus la sens (cf. dexonline.ro).
2. Din nou, semnificația este ușor diferită, *good sense / common sense* implică a fi rațional, în timp ce bun-simț se referă la politețe. Există și în română o formulare arhaică – simțul comun – inteligența sau priceperea obișnuită a oamenilor, transformat ulterior prin influența franceză în bun-simț (cf. dexonline.ro).

Irina Gheorghe, *Trădare*, 2017. Colaj (pagina alăturată)



There is one thing missing from the Academy of Art and Science on Bensalem: a department that would speak for the sensible part in sense. In the same way art's connection to aesthetics only goes a certain way, its parallel to the House of Salomon breaks apart when one considers contemporary art.
Although the history of this contestation is longer and more complicated, the idea that art mainly operates on the level of sense experience has become completely untenable beginning with Conceptual Art, which severely complicates its relation to aesthetics, taken for granted for the last two centuries. In Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art, Peter Osborne emphasizes the impossibility for all post-conceptual art to be non-conceptual. Which is, the impossibility for contemporary art to be other than post-conceptual. He thus criticizes the common equivalence between art and aesthetics – "the reduction of art to its aesthetic dimension as pure sensuous particularity" – which has been the main locus of the relation between art and philosophy since Kant's Critique of Pure Judgement. However, in acknowledging the fact that contemporary art is post-conceptual, he also acknowledges the fact that the conceptual does not exhaust contemporary art. He puts it under the banner of the "post" which introduces the idea of difference, but does not clarify it. What is the post in the post-conceptual? What else characterizes its mechanisms, other than this historical comment – that it comes after the conceptual? Ultimately, if conceptual art has made this ambitious attempt to disentangle the concept from the senses, how does the "post" reconfigure the relation between the two? If in the conceptual the idea hopes to get rid of the body, in the post is realizes it can't. They have to coexist, but the question is how. Their coexistence is the uncomfortable hybrid that troubles contemporary art.
If one takes the hypothesis of the House of Salomon as an art academy further, the mode of this hybridity is precisely the treason of sense. It is sense betraying its first meaning to venture toward its second one. New Atlantis does not move forward on this route, but it does provide some initial techniques and devices for it. Shklovsky does not go beyond the level of perception either, but this does not mean that his tools cannot be used against him. The rationale behind estrangement is still a sensory one, "because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged." But in this case maybe a new theory of aesthetics is necessary, and a new theory of perception, one which accounts for their own treason.
The starting point of one such theory has recently been hinted at by Ray Brassier in several contributions to public discussions, such as the Speculative Aesthetics conference in 2013. In spite of his previous criticism of aesthetics as inevitably tied to (what he described to be) problematic notions of experience, Brassier's recent writings seem to go, following Wilfrid Sellars, in the direction of a more inclusive relation between the conceptual and the aesthetic, one in which, without overlapping, they affect rather than impede each other. Such an approach could be more productive for contemporary art, in its need to account for its conceptual - aesthetic hybridity. "This is where the relationship of the aesthetic to the conceptual becomes relevant, though also problematic. Art, whatever physical medium it's operating in, ultimately must have some conceptual content. It must operate conceptually on some level." Considering Osborne's theory of the necessarily conceptual contemporary art, this point could be reversed into: "Art, in spite of its inherent conceptual content, ultimately must operate in a physical medium and address the senses." However, irrespective of the way the two terms come together, ultimately the main issue is that they do, and this is only possible by way of treason.
By obliging you to conceptualize its nonpropositional content, art may make you think about the status of sensation, about what hearing is or what seeing is, and ultimately, what feeling is. So art can perform a subversive epistemic function which feeds into Prometheanism's broader emancipatory agenda. This link between cognitive subversion and emancipation is what I would lie to retain from the modernist ethos. (…) This is not a new idea, but I want to defend it, and insist that art uses the sensible to teach you to distrust your sensations – don't trust what you feel!

How to Hide in Plain Sight

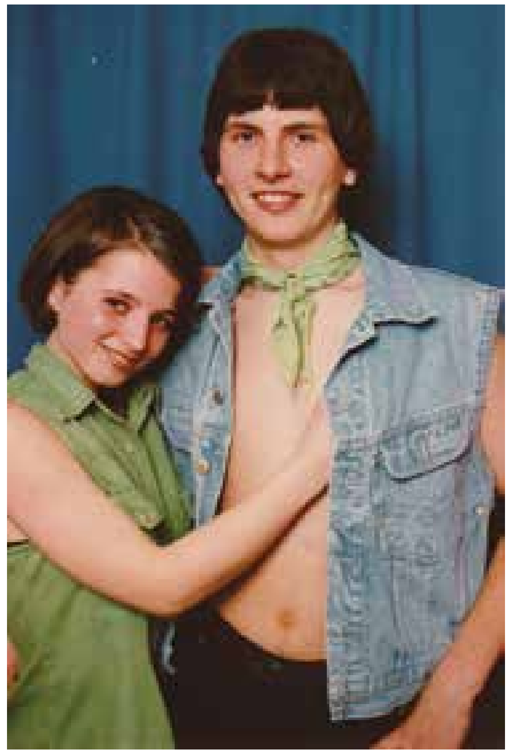
Hito Steyerl's video How Not to be Seen: A Fucking Didactical Educational .MOV File could well be a tactical guide for the subversive artist with hidden ambitions for knowledge. The ultimate Evil Deceiver, operating on the level of perception, the artist is betraying experience and concept by making present what is absent and making strange what is present. What's missing from this sequence, the last technique on the list, is one that neither Bacon nor Shklovsky address, but which is at the center of Steyerl's guide: that of making absent what is present.
In a series of exhaustive enumerations, worthy of all the rigours of empiricism, the instructions reveal precisely how to defy empirical evidence. How to make something invisible to the camera. To hide. To remove. To disappear. How to be invisible in plain sight. Pretend you are not there. Hide in plain sight. To wipe. To erase. How to become invisible by dissapearing. To camouflage. To conceal. To cloak. To mask. To disguise. To mimic. And so on.
Although focused on deception in the visual field, in particular on the context of recent technological developments of image production and dissemination, Steyerl's guide could easily expand to sense deception in general and as such to the mechanisms of art. Whenever there's a mismatch between sensation and reality, there's a job for the artist available, proved by nothing better that the ghost army in the Second World War. If the ghost army was the other of tactics, and the House of Salomon the ghost army of early modern knowledge, maybe contemporary art is the ghostly other of knowledge.

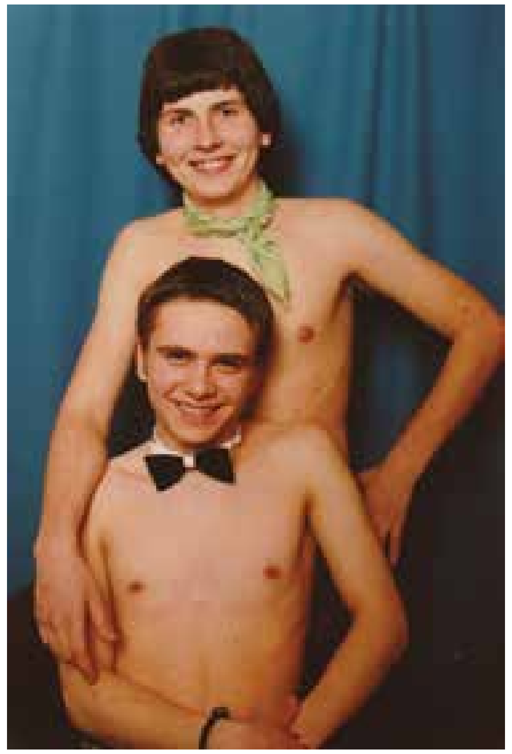
Irina Gheorghe, *Treason*, 2017. Collage (above)

Excursie

Trip

V. Leac





Pentru cei mai mulți, anii '90 par a fi ceva îndepărtat, confuz și, în același timp, utopic. Când spun utopic, mă refer la cei care ne-au marcat practic tinerețea. Pe atunci, toți aveam sentimentul cumva că s-a sunat în pauza mare, o pauză fără sfârșit, cu care nu prea știai ce să faci, cum să te porți și unde să te duci. Nu aveam direcții foarte clare, pentru că nu aveam niciun model clar, doar modelul nomenclaturist care căzuse. Erau prea puțini cei care aveau o minte speculativă în anii ăia, majoritatea vroiam distracții, toți credeau că sunt într-un parc de distracții și chiar eram într-un parc de distracții, incert și confuz politic. Aveam impresia că toată lumea alerga de nebună, toți voiau să înșface ceva, toți eram porniți pe bișniță, pe ponturi și pe micul trafic peste graniță. Societatea era într-o transformare pe care nu o înțelegeam, dar care avea să ne marcheze pe mulți și să ne transforme în spectatori neputincioși și ușor alienați. Eram, cum avea să se spună mai târziu, generația de sacrificiu. Prea puțini erau interesați de carieră, era un fel de boemie hipioată peste tot. Apăruseră găștile de cartier, găști care își împărțeau teritorii și raporturi de putere, toți voiau să-și etaleze și să-și arate importanța. Eram o imitație jalnică a filmelor proaste americane, iar asta ne făcea pe toți demifericiți. Toți beam cafea demidulce. Pentru că în anii nouăzeci toate erau demi-.

Ţoale și distracții

Dacă a existat vreodată în ro. o epocă a costumelor de blugi, atunci în anii '90 trebuie plasată, toate mărcile posibile și aproape toată lumea purta costum de blugi. Visul oricărui puștan de la țară sau de aiurea ăsta era: un costum de blugi. Și, până la urmă, și-l îndeplineau, că nu ere foarte greu de îndeplinit. Discoteci cu celebrul glob pământesc, acoperit cu pătrățele minuscule de oglindă, care reflecta luminile stroboscoapelor, unde predomina la început disco, unde dansai break dance și fox, unde coafurile feminine, cu părul adus pe o singură parte, așa cum aveau îngerii de atunci în desenele artiștilor plastici amatori, freze care ni se păreau atât de sexy; po'rmă conflictul de stradă dintre depeșiști și rockeri, când se închideau rockotecile și discotecile. Anarhiștii și punkiștii, cât și ceilalți care o ardeau prin parcuri vorbind despre muzică, filozofie, care mai tapau câte un trecător de-o țigară. Alții alegeau videotecile, care erau și astea ținute în locații clandestine, mai târziu în săli amenajate, ținute de cei care aveau rude afară sau de către fiii unor granguri din M.A.I. sau de alți șmecherași, unde vedeai filme de acțiune, iar după miezul nopții porno german. Mai erau băieții din BMV-uri cu treninguri și lanț de aur, care ascultau hip-hop și provocau polițiștii la curse nocturne, iar în dreapta stăteau cele mai blazate tipe din lume care nu scoteau niciodată o vorbă.

Alcool and food

Ne strecurăm ușor printre dozatoarele de suc colorat din autogări și intrăm în baruri cu un design random sau monocrom întunecat, unde se bea de obicei vodcă cu niște cola și obligatoriu cu un pachet de Assos lângă, Vikend sau MonteCarlo. Votcă, pentru că era ieftină, iar scopul final era să te faci ușor, cât mai rapid, să poți acosta ceva, în fine, totul avea un scop întâmplător. Majoritatea întâlnirilor erau o eternă făstâceală, o combinație odioasă de rușine și timiditate, dar și de dorință mocnită. Încă nu se putea vorbi de o toleranță din partea societății față de relațiile între persoane de același sex, iar discuțiile publice pe această temă erau încă izolate și timide. Chefurile de apartament erau de departe cele mai mișto întâlniri, de obicei, aici nu te simțeai niciodată aiurea. La întâlnirile astea de apartament se puneau la cale planuri de afaceri, planuri de emigrare, în general, planuri care aveau să moară în seara aia sau în următoarele etc., bine, era și un loc unde puteai întâlni fete fără fițe și așa mai departe. Un loc meseriaș – ăsta era cuvântul cool al anilor '90. Trebuia să fii meseriaș, să fii pe fapte și șmenuri, să gândești cu cinci minute pe secundă. Despre mâncare nu pot spune mare lucru, am senzația că-n toți anii ăia n-am mâncat nimic.

Practici demiartistice

Dacă mă supun unei analize mai atente, pot spune, fără să greșesc foarte tare, că aproape toată lumea practica involuntar o activitate pseudoartistică, deci toți eram niște demiartiști. Cum a început nebunia cu roboții din pachete goale de țigări, lipiți cu pastă de dinți cristal, care tronau pe frigidere sau în holul de la intrare, lângă cuierul de haine, nimeni nu-și mai amintește. Acești paznici bizari de apartament, de diferite dimensiuni, pe care îi întâlneai la aproape toate familiile, indiferent dacă aveau copii sau nu, practic îți dădeau un sentiment de mândrie, să-ți prezinți robotul. Era o competiție clandestină la nivel național. În anii '90, locuiam în Arad, la un băiat care avea o cameră strict rezervată roboților din pachete goale de țigări și toți aveau nume de eroi americani. Simultan, se dezvoltase și un trafic de icoane și cópii după icoane, obiecte decorative din sticlă și tablouri fake, în jurul cărora plutea un aer misterios de legendă. Toate aceste practici și demersuri neconceptualizate, la care am participat și asistat în anii ăia, aveau să devină subiecte de ficțiune ale scriitorilor și practicilor artistice de mai târziu. La fel ca textul ăsta, care se vrea a fi mai mult generator de imaginație, decât un text de cercetare teoretică, iar anii '90 au rămas într-o zonă demiobscură, care încă așteaptă să fie descoperită.

For many, the 90s appear as something remote, confusing and, at the same time, Utopian. When I say Utopian I report to those years that have virtually marked our youth. Back then we all had this feeling that, somehow, the school bell has rung for the break, a never-ending break in which you did not quite know what to do, how to behave or where to go. You couldn't have clear-cut paths since you did not have any clear-cut models to look up to – but for the Soviet model which had failed. Those days, few were the ones who had a speculative mind since, for the most, what mattered were amusements as long as we were already inhabiting an amusement park-like world, politically doubtful and uncertain.
I was living under the impression that everyone was going by foolishly, everyone wanted to catch hold of something, we were all switched on smuggling, hints and the small trafficking over the border. Society was undergoing a transformation that we did not yet understand but which was about to leave marks on many and transform us in helpless, rather alienated bystanders. We were, as it was later said, the sacrificed generation. Since few of us were interested in a career, everything was a hippie Bohemia. The first street gangs started to appear, gangs that started to impart territories and power relations; everybody wanted to show off his importance. We were a pathetic forgery of bad American movies and that thing made us all demi-happy. We were all drinking demi-sweetened coffee because, in the 90s, everything was demi.

Fun and Duds

If there was ever a time in Romania for matching jeans costumes, then it was during the 90s: all the imaginable brands, and almost everybody was wearing them. The dream of the countryside or town lad was this one: a matching jeans costume. And, in the end, he came to fulfill it, since it was not a particularly unattainable dream. Discotheques with the famous Earth-globe covered in tiny mirror squares which reflected stroboscopic light were playing mainly disco, at the beginning, and one would usually dance to break dance and fox wearing those feminine haircuts, those mid-side bangs resembling those of angels in drawings by amateurish painters, haircuts which seemed so sexy to us. Followed by street conflicts between rockers and depechemoders at the closing of the venues. The anarchists, punk heads and the rest were jamming in parks talking about music, philosophy and trying to reach out to a passerby for cigarettes. Others crammed in videotheques, which were also in clandestine locations, and later in specially furnished halls kept by those who had relatives abroad, or were the sons of some feds or other wise-guys. In there you could see action movies and, after midnight, German porn. Then there were the BMW-boys with their tracksuits and golden chains, listening to hip-hop and challenging cops to night-races, driving on their right with the most blasé chicks in the world, who never said as much as a single word.

Alcohol and Food

We were quietly sneaking in between the colourful juice brews in bus-stations while entering bars with a random, monochrome design where people normally drank vodka with cola and, the mandatory Assos, Vikend or MonteCarlo cigarette packs. Vodka – because it was cheap and the ultimate purpose for you drinking it was to get wasted as quick as possible and hook-up someone. In the end everything had a random-like purpose. Most dates were unending awkwardness, a hideous mix of shame and shyness as well as smouldering desire. It was still not the case that society tolerated relationships between same-sex couples and the public discussions on the matter were few and bashful. Flat-revels were by far the coolest meetings since you would never feel awkward. At these apartment dates many plans were drafted: business plans, emigration plans, plans in general that were about to die out in the same night or the next … well the flat was also a place where you could meet approachable, non-sassy girls and so forth. In short a bomb place – that was the cool word of the 90s. You had to be bomb, doing yo' things, your trades and mostly to think at a speed of 5 minutes per second. About food there isn't much I can tell you: I have this feeling that during all those years I didn't eat anything.

Demi-artistic Practices

If I undergo a more detailed analysis of myself, I could state without much fault, that almost everybody was unwittingly practicing a pseudo-artistic activity, therefore we were all demi-artists. Nobody is able to remember today the beginnings of the whole craze with robots built up of empty cigarettes packs glued together with Crystal toothpaste, reigning in our living rooms or hallways, near the entrance hanger.
These peaceful apartment oddities of various sizes which you encountered almost in every household, with or without children, were basically a reason of pride, of showing off your robot. It was a clandestine nation-wide competition. In the 90s I was living in Arad with a boy who had a room strictly reserved to these robots made of empty cigarettes packs and bearing American superheroes' names.
A traffic of icons and children's rush for icons developed simultaneously. These were decorum objects made of glass or fake paintings over which resided a mysterious, legendary flair. All these still not conceptualized practices and endeavours that I witnessed and to which I partook were soon to become fictional themes in the works of coming writers and artists. Just the same as this text that wants to become an imagination enabler rather than a critical inquiry text the 90s remained in a demi-obscure area that awaits its discoverers.

Translated from Romanian by Georgiana Cojocaru.

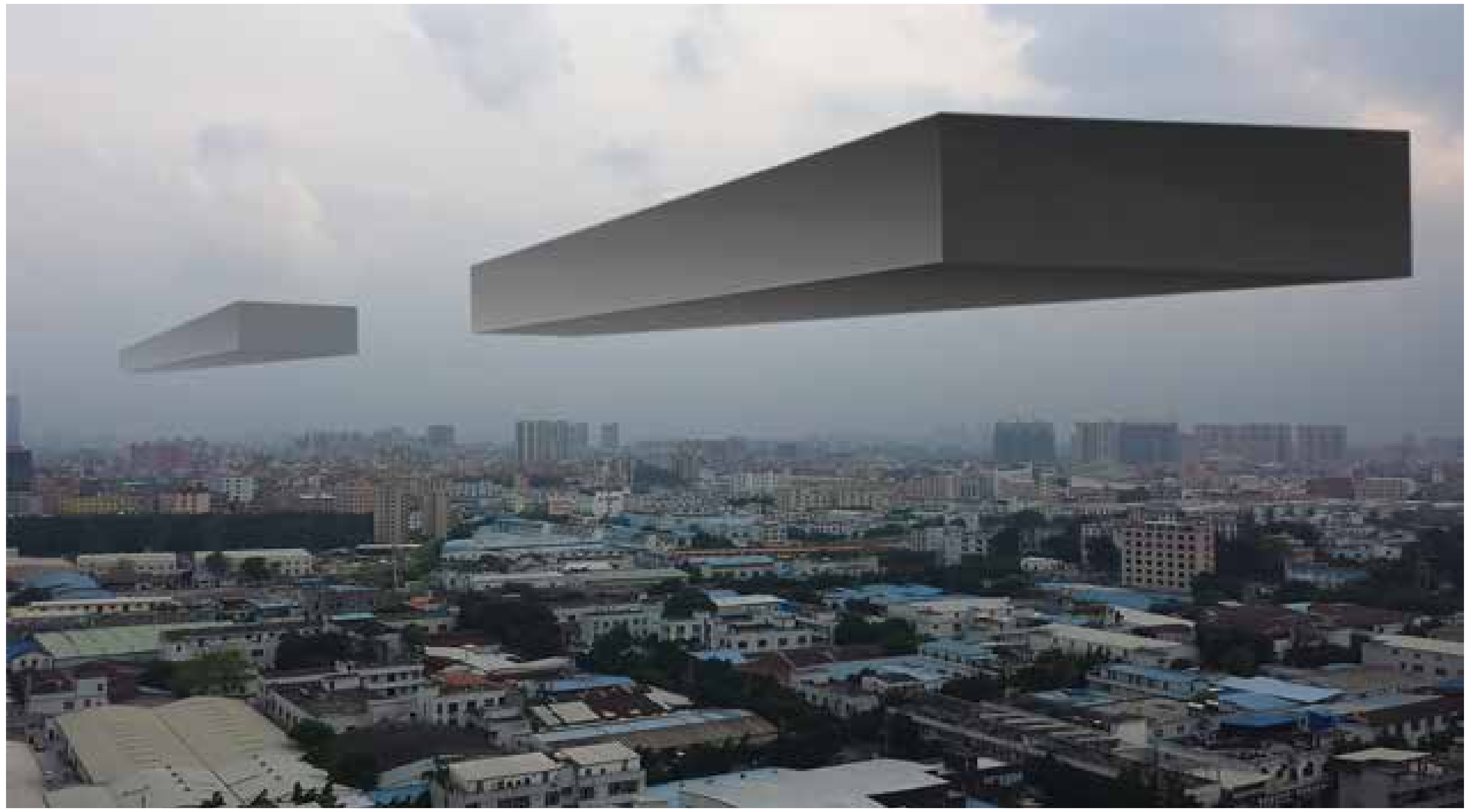
Fotografii din arhiva Xavier Antipa, 1998.
Reproduse cu permisiunea d-lui Antipa. (pag. 24-25)

Photographs from the archive of Xavier Antipa, 1998.
Courtesy of Mr. Antipa. (pp. 24-25)

Sinteza care va veni

Future Synthesis

Alina Popa



Mike Kelley scrie un articol despre estetica ufologiei într-o carte care adună o parte din textele produse de el. El scrie că reprezentările farfuriilor zburătoare sunt mereu moderniste. Prin contrast, reprezentările extratereștrilor variază de la zeamă, mâzgă, materie lipicioasă, la bestii primitive, ființe zburătoare, ca de exemplu „supralorzii" cu înfățișare de draci din clasicul roman SF al lui Arthur C. Clarke, *Sfârșitul copilăriei* (1953). Imagini hi-tech ale navelor extraterestre dintr-un post-postindustrialism imaginar sunt asociate cu paleo-mâzgă, viață sub formă de supă sau creaturi medievale. Kelley sugerează că aceste reprezentări par să încerce să ne convingă că fasolea din conservă și-a construit singură adăpostul metalic.

Vizitând studioul lui Brâncuși încă o dată, expus într-o aripă exterioară a muzeului Centre Pompidou din Paris, putem vedea realitatea metaforei conservei de fasole. Uitându-ne la uneltele aparent primitive, aproape medievale, la materialele rustice pe care Brâncuși le folosea pentru confecționarea soclurilor și a lucrărilor lui, expuse lângă sculpturile lui abstracte – forme moderniste geometrice, câteodată din bronz polisat – suntem martorii aceluiași paradox. Până la urmă, fasolea și-a produs propria conservă. Probabil că această aparență pre-industrială a mijloacelor de producție folosite de Brâncuși au declanșat nebunia naționalistă regresivă în jurul figurii artistului în România (ceea ce Mircea Cantor face explicit în expoziția temporară, instalată în același spațiu din Paris – unde, probabil, ar fi trebuit să apară și alți brâncușologi, ca Alexandra Croitoru sau Ștefan Tiron ș.a). Modernismul alienant futurist al artei intră în politica de tip conservator ca regresie culturală, o formă extraterestră, fascinantă în sine.

Cea mai cunoscută fuziune ficțională între realitatea biologică și abstracția cu aer extraterestru este reprezentată de monolitul imaginat de Arthur C. Clarke și Stanley Kubrick – un extraterestru care a fuzionat cu nava proprie, inteligență-fasole încorporată de conservă. În acest caz, conștiința însăși este estetic modernistă, iar inteligența se camuflează în spațiu. Formele sintetice, cele care nu există în natură, aruncă biologicul în desuetudine, conceptul se unește cu esteticul, materialul cu imaterialul: visul neîmplinit al artei conceptuale este în sfârșit aici, sintetizat. Cu toate că în filmul lui Kubrick monolitul este reprezentat ca o ruptură în peisaj, scriitorul Arthur C. Clarke își imaginează că acesta poate deveni una cu spațiul: arta + inteligența extraterestră se camuflează în textura realității.

Analiza mereu actuală a lui Brian O'Doherty a cubului alb – adăpostul abstract al artei care se face evident în peisajul arhitectural general prin forma sa geometrică aparte – începe cu o scenă parcă ruptă din literatura de anticipație. El își imaginează cum se vede pământul dintr-o rachetă lansată în cosmos ori dintr-un monolit zburător (cine știe?), urmărind degradarea imaginii planetei, de la un teritoriu rotund de ocean și pământ și aer condensat, la o sferă albastră, până la un punct. Prin schimbări drastice de scară, realismul se topește în forme generale. Întregi ecosisteme se ascund într-un punct ca și în monolitul pop; arta își construiește pentru ea însăși un sistem aparent autonom, unul care oferă un fond imaculat de eternitate pentru produsele de artă vândute pe piață, ca investiții imune la contingențele viitorului.

Având aspectul clinic al produselor de lux, cubul alb este, în același timp, un semn că arta devine autonomă, un spațiu al excepției, dar și un semnal că arta a făcut un pact de nedesfăcut cu realitatea economică. Artiste umanoide, ca și fasolea încapsulată din exemplul lui Kelley, își redefinesc conceptul de leguminoase estetice și conceptuale, dar nu pot evada din conservă. Se contopesc cu propria conservă, cu toate caracteristicile sociale pe care conserva le dezvoltă, cu fiecare aspect al fizicalității ei, deschid conserva și transformă deschizătorul de conservă în lucrare de artă, transformă gestul deschiderii într-o formă de artă. Conserva fiind deschisă și fasolea răsturnată pe podeaua realității, economia vine să strângă fasolea de pe jos și să o pună la loc în conserva-sistem, pentru că valoarea trebuie să fie un sistem simbolic, nu real (chiar dacă economia a început cursa către dizolvarea simbolicului în realitate, confuzia vieții cu marfa), format din unități formalizabile, nu din ambiguități sociale. Fasolea care scapă din fărașul formalizator, dispare în realitate precum Situaționiștii. Dacă fasolea își confecționează replici autonome ale conservei, conserve-fantomă, ajunge până la urmă să își atârne documentații ale fantomei în adevărata conservă. Este timpul însă ca fantoma să preia conducerea.

Analiză

În 1969, Joseph Kosuth a publicat un text cu titlul *Arta după filozofie*, în care scrie că arta poate fi asociată cu ceea ce Kant numește o propoziție analitică. O propoziție analitică poate fi dovedită ca fiind adevărată

In a book collecting Mike Kelley's writings, he writes an article about the aesthetics of ufology. He notices that flying saucers are always modernist in kind. On the contrary, representations of aliens range from ooze, blobs and goo to primitive beasts, winged beings, like the Satan-looking overlords in the magnificent sci-fi classic by Arthur C. Clarke, *Childhood's End* (1953). Hi-tech images of alien spaceships from an imagined post-postindustrialism are paired with medieval creatures or paleo-slime, soup-like forms of life. As Kelley puts it, it is as if we would be made to think that the canned refried beans have built their own shelter-tin.

Visiting Brâncuși's studio once again, exhibited in an outside wing of Centre Pompidou in Paris, we can see the reality of the bean can anecdote. Looking at his seemingly primitive, almost medieval tools, at the agrarian materials he used for his works, near his abstract sculptures – those polished-bronze modernist forms – we are witnessing the same paradox. The beans produced some cans after all. It is perhaps this pre-industrial look of Brâncuși's artistic means that triggered the regressive nationalistic craze around his figure in Romania (what Mircea Cantor makes clear in his temporary exhibition set in the same space – although there are more Brâncușologists out there, who should have been perhaps invited, like Alexandra Croitoru, Ștefan Tiron, etc.). The alienating futuristic modernism of art enters conservative politics as cultural regression, an alien form in itself.

The most known fictional fusion of biological reality with alien abstraction is represented by Arthur C. Clarke and Stanley Kubrick's monolith – an alien merged with its spaceship, bean intelligence incorporated by tin. Here consciousness itself is aesthetically modernist, and intelligence is camouflaged in space. Synthetic forms, those which don't exist in nature, have made biology obsolete, the idea merged with aesthetics, the unachieved dream of conceptual art is finally here, synthesized. Despite having the looks of visual exception in Kubrick's iconic movie, the monolith, Clarke tells us, is one with its space: the alien art+intelligence is camouflaged in the fabric of reality.

Brian O'Doherty's ever actual analysis of the white cube – the abstract shelter of art that makes itself conspicuous in the architectural landscape – begins with science fiction. He evokes the image of the Earth as seen from a rocket flying into cosmos, or from a flying monolith (who knows?), following the degradation of the planet's realistic image, from a round territory of ocean, land and air condensation to a tiny blue sphere to a point. With a drastic change in scale, realism fades into the general. Entire ecosystems hide in a dot, like in the pop black monolith. In the general space of the white cube, art builds itself as a seemingly autonomous system, one that offers a backdrop of timelessness for the art products sold on the market as future-proof investment. Resembling the slickness of upmarket products, the white cube is at the same time a sign of art becoming autonomous, a space of exception, and a sign of art making pact with the economic reality. Bean-like humanoid artists redefine their own concept of aesthetic and conceptual beans but cannot escape the can. They merge with the can, with all the social characteristics that the can develops, with every single aspect of its real physicality; they even open the can and make the can opener into the art object, the gesture of opening into an art form. With the can opened and the beans scattered outside, economy comes to gather the beans and stuff them back to where they belong. If they escape, they disappear, like the Situationists. If they replicate for themselves weaker containers, ghost-cans, they end up hanging pictures of their ghosts in the real can. It is about time that the ghost takes over.

Analysis

In 1969, Joseph Kosuth published a text called *Art after Philosophy*. He writes that art is like Kant's analytic propositions. An analytic proposition can be proved false or true without any recourse to the reality external

sau falsă, fără a face recurs la realitatea exterioară limbajului. Poți verifica propoziții precum „unu plus unu egal doi", rămânând închisă în interiorul unui sistem autoreferențial, ca aritmetica. Arta se poate legitima numai prin ea însăși, este o treabă internă, scrie Kosuth. Arta nu poate fi o propoziție sintetică pentru că nu produce adevăruri despre ceea ce există, fapt sau materie. Arta este propriul său ready-made. Ea a devenit propriul său produs, după ce s-a detașat ca mod specific de experiență la sfârșitul secolului al XVIII-lea, proclamându-și autonomia odată cu avansarea modernității.

Dacă arta ar fi ca propozițiile sintetice, ar avea nevoie să fie legitimată prin altceva decât ea însăși (filozofie, politică etc.). Alain Badiou numește această concepție „schema didactică", referindu-se la acea idee cum că adevărul artei ar trebui să vină din exterior. Schema didactică apare când un sistem nu se recunoaște pe sine ca mediu (și medium!) și se crede sclavul realității. Orice formă de artă care își reclamă puterea de a produce realitate doar din faptul că documentează sau reprezintă fidel realitatea (socio-politică, istorică, economică etc.) își înțelege greșit capacitățile. Se poate spune asta despre multe din formele de artă activistă sau politică (ceea ce nu înseamnă că discursul de acest tip nu este necesar, ci că eforturile trebuie combinate). La spectrul opus, trendul recent al artei realist capitaliste, unde brandurile devin noul ready-made, inversează logica artei activiste, numai pentru a sfârși în aceeași capcană. Când realitatea intră în convenția artei, ea devine o propoziție în limbajul artei.

În această privință, Kosuth are dreptate numai parțial: propoziția poate fi re-tradusă în limbajul realității. Limbajul este mereu o structură de putere pentru că ierarhizează realitatea, vizibilizează doar anumite aspecte. Și, deci, schimbarea limbajului, a structurilor care stau la baza alcătuirii realității are efecte reale. Când propoziția este tradusă din artă în realitate apare o fisură. Structurile încep să se bâlbâie – structurile simbolice care guvernează realitatea, dinăuntrul sau din afara artei. Arta este o construcție în avangarda realismului, construită prin și deasupra faptelor sociale, economice și politice ale sistemului său real. Mânărie construită pe mizerie, adevăr construit în pofida faptelor.

Theodor Adorno atrage atenția asupra dialecticii autonomiei artei. El susține nu numai că arta se produce pe sine în mod analitic (așa cum arată Kosuth), dar că ea se produce și sintetic, prin integrarea problematicilor ei în contextul său socio-politic. Pe de o parte, arta este autonomă și funcționează ca un domeniu separat, având convenții proprii, pentru că ea este producătoare de mărfuri specifice. Pe de altă parte, arta nu este autonomă, pentru că istoria ei a fost mereu influențată, chiar determinată, de organizarea societății și de ideologie. Prima caracteristică este cea care eliberează în mod paradoxal arta, transformând-o într-un loc unde cea mai radicală filozofie se întâlnește cu cea mai avansată gândire politică și cu forme experimentale de educație. Dar această libertate se plătește cu prețul unei claustrofobii disciplinare: arta este limitată la gesturi simbolice. Simbolicul însă, ca și ficțiunile autofage ale bursei de valori, au efect asupra realității.

Când o reprezentare realistă a unei companii, valoarea acțiunilor ei listate la bursă, intră în acest sistem formalizat al pieței financiare, acea companie își începe o existență virtuală, ca ficțiune. Creată inițial ca un mediu de întâlnire între producători, pentru a putea regla decalajele temporale între momentul obținerii recoltelor agricole și momentul investițiilor necesare pentru realizarea ei, pentru finanțarea războaielor și reglarea altor feluri de datorii, bursa devine o realitate formalizată, un mediu virtual care se desprinde de solul aspru al realității, plutind în poezie financiară speculativă. Gestul inițial documentar de a lista companiile în mediul formal al bursei de valori este cel mai mare pas al economiei în afara realismului. Ca să tranzacționezi, trebuie să te adaptezi nu la realitate, ci la mediu.

Dacă bursa de valori este o mutație semiotică modernă, cu efecte reale dezastruoase, încercările de realism economic au rămas impotente în fața ficționalității abstracțiilor capitaliste. Alegerile recente din Statele Unite ale Americii sunt un semn că nu numai realitatea economică, dar și cea politică este supraîncărcată cu ficțiune. Supracirculația virtuală pe internet a „faptelor" (reale) are ca efect o realitate cu un grad din ce în ce mai mare de lichiditate. Dinamicile post-adevăr sunt indisociabile de hype-ul mediilor sociale virtuale, unde adevărul informației devine secundar mediului de transmisie, afectului prin care ceva ajunge să devină hashtag la nivel mondial sau memă așa-numită (de cercurile alt-right-ului) „magică". O informație post-adevăr este cea care și-a creat un mediu propriu, un post-mediu cyber.

Același mediu poate să poarte mai departe #blacklivesmatter sau #pizzagate, afectul este cel care ajunge să poarte o informație „oarecare", de dreapta sau de stânga, reală sau ficțională, activistă sau de trolling. Interdependența între realitate și ficțiune face obiectul conceptului de „hiperstiție", o practică apărută în academia experimentală în anii '90 la Unitatea de Cercetare a Culturii Ciberneticii (CCRU). Hiperstiția încuraja infiltrarea scrierilor ficționale și a conceptelor în realitate, după exemplul cyberspace-ului lui William Gibson. Aceasta se putea întâmpla urmând modelul bursei de valori, care lucrează pe un plan al non-credinței: nu trebuie să crezi în piață ca ea să devină reală, ci doar să o tratezi că fiind reală, tranzacționând. Ceea ce devine real este ceea ce face ceva, nu ceea ce acel ceva zice sau reprezintă. În mod surprinzător, aceasta este cheia de înțelegere a ideii de performativitate, a potențialului de a produce realitate a unei lucrări de artă, dar și a mecanismului post-adevăr. Lucrările de artă care creează realitate sunt de cele mai multe ori nerealiste sau realismul pe care îl utilizează este unul aparent. Pentru că o lucrare de artă care produce realitate nu lucrează în mediul realismului, ci promovează un realism al mediului: ele își produc propriul mediu. În mediul volatil al realității, nu numai realismul are nevoie de viclenia ficțiunii, dar și ficțiunea are nevoie să aibă potențialul realității de a te limita, de a spune stop. Singura soluție este să te urci pe firul ficțiunii până ajungi în realitate, așteptând lovitura. Dacă realitatea este ca un pumn în gură, urcând ficțiunea în realitate nu poți schimba decât timing-ul pumnului. Schimbarea acestui timing produce realitate. Pumnul imaterial lovește.

Pătratul negru al lui Malevich era prevăzut pentru infiltrare în realitatea materială a caselor oamenilor de rând, dar a sfârșit în muzeu, răsturnând mediul

Alina Popa, *Monolit zburător (deasupra Guangzhou, China)*, 2016 (pag. 28-29)

to language. You can verify sentences like "One plus one equals two" by staying in the confines of self-referential systems, such as arithmetic. Art can only legitimize itself through itself, it is an internal affair, he writes. Art cannot be a synthetic proposition because it doesn't produce truths about any matter-of-fact. Art is its own ready-made. At least this is what art, since its emergence as a specific mode of experience in the late 18th century, historically became, with the advancement of modernity.

If art was like synthetic propositions, it would need to be legitimized through something other than itself (philosophy, politics, etc.). Alain Badiou calls this the didactic schema, referring to that conception which claims that the truth of art can only come from its outside. The didactic schema emerges when a system does not recognize itself as medium and thinks of itself as reality's slave. Any art form that derives its power to produce reality just from the fact that it truthfully documents or represents reality, be it socio-political, historical, economical etc. misunderstands itself. This can be said about much of the activist or political art. At the other end of the spectrum, the recent trend of capitalist realist art, where brands become the new ready-made, turn the logic of critical art upside down, just to fall into the same trap. When reality enters the convention of art, it becomes a proposition in the language of art.

When reality enters the convention of art, it becomes a proposition in the language of art. On this point, Kosuth is only partially right: the proposition can be translated back into the language of reality. Language is always a structure of power because it hierarchizes reality; it selects only certain aspects of it. So, changing the structures of experience at the basis of reality has real effects. When the proposition is translated from art into reality the structure stutters: the symbolic structures at the basis of reality are shaken. Art is a construction in the avant-garde of realism constructed upon the economic, political and social facts of its own real system. Counterfeit built upon misery, truth built in spite of fact.

Theodor Adorno draws attention to the dialectics of art's autonomy. According to him, not only is art constantly producing itself analytically by referring to it, but also synthetically, by integrating itself in the broader socio-political context. On the one hand, art is autonomous and functions as a separate domain, with its own conventions, because it becomes the producer of specific commodities. On the other hand, art is not autonomous since its history has always been interwoven with and directly influenced by the organization of society and ideology. The first is what sets art free, making it a place where artworks meet speculative philosophy, experimental politics and alternative education. But this also limits art to symbolic gestures. The symbolic though, like the escalating fictions of the stock exchange, feeds back on the world.

When a realist representation of a company, its listed share value, enters the formal system of the financial market, that company starts its existence as fiction. The more transactions are being done, shares traded, the more this complex system gains power as a medium that overrides the reality it initially represented. A medium is a local system, discontinuous from a global medium that legitimates itself through itself. The initial documentary gesture of listing companies in the formal medium of the stock exchange is the biggest step of economy out of realism. To successfully trade in and out, it is not reality but the medium that one needs to tune into.

If the stock exchange ended up as a modern semiotic mutation with real, sometimes disastrous effects, the attempts at economic realism were impotent facing the growing fictitiousness of abstraction. The recent American elections are a sign that not only is the economical inflated with fiction, but also the political reality itself. The virtual over-circulation of "facts" on the web provides a high liquidity of reality. What becomes real is what something does, not what it says, or what it represents. This is the key both to understanding the idea of an artwork's performativity and the post-truth mechanism. It is also the definition of "hyperstition", a practice that appeared in experimental academia in the 90's at the Cybernetic Culture Research Unit (CCRU). It encouraged the infiltration of fictions into reality, fictions that make themselves real, after the model of William Gibson's cyberspace. CCRU understood that the stock exchange's fiction works on the plane of unbelief: one doesn't need to believe in the market for it to become real, all that is needed is to treat it as real and cash in and out.

In the volatile medium of reality, realism needs the cunningness of fiction and fiction needs the slap-in-the-face potential of reality. Pulling yourself by way of fiction into reality, you contaminate the world. If reality is like a slap in the face, it is the timing of the slap that the fictionalizations of art can change. Changing the timing of reality's slap upon the face of aesthetics and thought is reality-changing. Reality-producing artworks are most of the times not realist at all, or their realism is just deceitful. Reality-producing artworks are not truthful to the medium of realism but to a realism of medium: they are producing their own medium.

Malevich's black square wanted to insert itself in the material reality of the people's homes and ended up in the museum, changing the medium of painting. Dziga Vertov's political commitments have been filtered through the realism of cinema's medium. The eye that lent itself to the Kino-eye saw the communism of all realities, all fictions separated frame by frame (Dziga Vertov, *The Man with a Movie Camera*, 1929). If Alberto Greco wanted the art to be living and real and outside of the museum, he needed a gesture of separation: he drew circles with chalk on the asphalt around casual passersby' feet and named the encircled person "living art". With chalk he drew a stage. The circle – autonomy, separation, alienation, from reality, in reality (Alberto Greco, *First Exhibition of Live Art*, 1962). When Oscar Bony brought a working class family into the gallery as the first living exhibits, another working class family visited the gallery and looked at the exhibited working class family. Reality alienated from itself (Oscar Bony, *La familia obrera*, 1968). Instead of performing on the formal stage of the theatre, David Levine made a piece on a field, where an actor enters the subjectivity of his character by planting potatoes for the whole duration of the "spectacle". The director's artwork is the actor's casual work, but the stage is still square (David Levine, *Peasants' Theatre*, 2007).

Alina Popa, *Flying Monolith (over Guangzhou, China)*, 2016 (pp. 28-29)

tradițional al picturii, schimbând conceptul de artă. Crezul politic al lui Dziga Vertov a fost mediat de realismul mediului filmului. Ochiul uman al lui Vertov, hibridizat cu kino-glaz-ul nonuman al filmului, a văzut un comunism al realității, toate lucrurile la fel, separate, cadru după cadru (v. Dziga Vertov, *The Man with a Movie Camera*, 1929).
Dacă artistul conceptual argentinian Alberto Greco a dorit ca arta lui să fie vie și reală și în afara muzeului, el a avut totuși nevoie de un minim gest de separare. Pentru a separa arta vie de realitatea vie, Greco oprea câte un pieton pe stradă, la întâmplare, și încercuia cu cretă pe asfalt locul unde acesta se afla. Fotografia situația în estetica snapshot și o numea artă vie. Cu cretă, el delimita o scenă. Cercul – autonomie, separare, de realitate, în realitate (Alberto Greco, *First Exhibition of Live Art*, 1962).
Când alt conceptualist argentinian, Oscar Bony aduce o familie din clasa muncitoare ca primul exponat viu dintr-o galerie de artă, o altă familie din clasa muncitoare vizitează galeria și se uită la familia din clasa muncitoare expusă. Realitate alienată de ea însăși (Oscar Bony, *La familia obrera*, 1968). În loc să performeze pe scena formală a teatrului, David Levine face o piesă în care acțiunea este practica actorului de impersonare a unui personaj din anii '50, a cărui ocupație principală era plantarea de cartofi. Denivelată și reală, scena, chiar și cea agricolă, este delimitată (David Levine, *Peasants' Theatre*, 2007).
Orice sistem solidificat de semne, orice convenție cristalizată, are o dimensiune autoreferențială. Dar orice reprezentare are un efect de feedback asupra realității pe care o reprezintă, schimbă acea realitate. Abstractul este organul-fantomă al realității. Formalismul nu este niciodată pur instrumental, iar în relația cu realitatea el trebuie să fie capabil de autoreglare. Orice concept, chiar și un concept artistic care este un mod de structurare a percepției, este ca o unealtă care, adăugată corpului, poate interacționa cu lumea, dincolo de claustrofobia percepției imediate (și ea construită cultural, nu numai biologic). Un topor este o extensie a mâinii, așa cum conceptul este o extensie a minții. Dar dacă toporul este un obiect material, cu o realitate imobilă, conceptul este plastic, un sistem de relații, de semne, flexibile. Conceptele cu care arta operează sunt plastice, dar ireductibile la rațiune.
Să înțelegi un mediu înseamnă să îi vorbești limbajul în obiceiuri și dispoziții afective. Oricine încearcă să spună ceva nou în mediul artei contemporane va vorbi într-un fel care nu poate fi tradus printr-un concept recognoscibil. Oricine încearcă să spună ceva nou în mediul artei contemporane va scânci, va scârțâi, va spune ceva într-o limbă străină. Cele mai importante propoziții ale artei au schimbat structura limbajului artei. Ceea ce poate schimba această structură este o propoziție pe care la început nici o limbă nu poate să o pronunțe. Limbajul este construit post-factum. Arta își permite să vorbească lucruri pe care nu le știe, ca idei sau gândire, pentru că lucrează cu concepte ireductibile la cuvinte. Marcel Duchamp a văzut monolitul zburător. Arta produce soluții-fără-probleme, răspunsuri la întrebări care nu au fost puse încă. Răspunsuri care își produc întrebările în viitor. Conceptul este mai încet decât perceptele ireconciliabile din punct de vedere rațional ale artei.
Pentru Kosuth, sinteticul este o problemă de legitimare mai mult decât o oportunitate de hibridizare între experiența realității și modurile experimentale de experiență propuse de artă. Dacă arta este realitate artificializată și își dezvoltă limbaje proprii, ireductibile la concepte filozofice, arta este într-adevăr ca propozițiile analitice ale lui Kant. Dar arta produce realitate ca efect al poziționării ei strategice în dizolvarea modurilor de experiență hegemonice din realitate (cele care susțin sau perpetuează politici opresive prin formalizare sau printr-un formalism care imită din ce în ce mai mult realitatea). O mașinărie a formei artificiale, a limbajului vorbit în limbi, a xenoglosiei, arta are de-a face cu medii care arată ca realitatea, dar își revendică realismul din altceva decât din faptul că „sunt la fel ca". Cubul negru poate să fie la fel de șmecher ca o junglă și cubul alb să aibă o aparență septică, precum o carlingă de navă spațială.
Primul gest al lui Kosuth, de ieșire în afara unui realism fals, trebuie ridicat la nivelul unui realism al falsului. Muzeologia scrisă ca SF și pusă în aplicare. Nu o sinteză în sensul unei căutări de legitimare în afara artei, ci o sinteză ca un fals escaladant, o falsificare a falsificării. Avangarda a spart barierele lucrării de artă și a forțat un nou concept al artei, redefinind obiectul de artă ca gest. Duchamp și-a dat seama că monolitul, sistemul de artă autonomizat, a devenit mai puternic decât orice creativitate individuală. Odată îmbarcată în monolit, realitatea își ia zborul. Minimalismul a pus la pământ sculptura verticală, transformând lucrarea în loc și spațiu. Arta conceptuală a dematerializat și mai mult obiectul într-o lucrare invizibilă, spațiul, timpul, mediul, lumina, aerul, chiar monolitul gol al cubului alb în sine a devenit artă (Yves Klein). Anii '90 au disipat și mai mult lucrarea, de data asta în mod social, ea ascunzându-se în estetica relațiilor. Lucrarea de artă a candidat la președinție (Candidatura la președinție), a intrat pe platourile de televiziune, lucrând cu relația telespectator-televizor (Postspectacol), a făcut terapie politică (Valentina Desideri), hipnoză (Raimundas Malasaukas), se ascunde în deep web, infiltrează fashion-ul (DIS), controlează twitter bots și conturi de instagram.
Orice urmă de realitate în muzeul-monolit este vânată, formalizată, sintetizată, falsificată: lucrarea de artă infiltrează pereții muzeului și sistemul de apă și încălzire (Philippe Parreno), birourile instituțiilor (Biroul de Cercetări Melodramatice), paznicii muzeelor sunt formalizați (Tino Sehgal), la fel și persoana galeristului și galeria (Galerie) sau starea de spirit a curatorilor (Kroot Juurak). Realitatea artei lucrează în mediul confuziei. Lucrarea de artă care va veni poate să înghită cu totul lumea artei, ca un Iona care își înghite cașalotul. Arta ar putea produce nu părți, ci întreguri, nu lucrări individuale, ci confuzii sistemice, nu lucrări de artă, ci lumi ale artei.

Sinteză

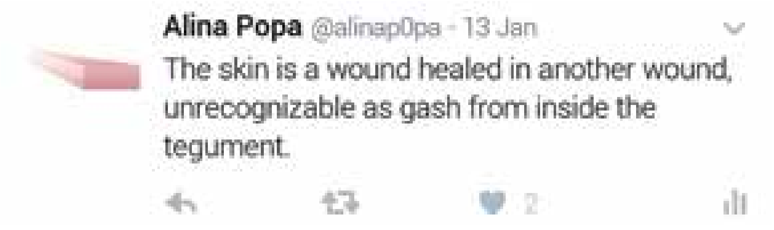
O „sintezistă" este o ființă umană modificată, a cărei jumătate de creier ține un jurnal al experiențelor linei sale de bază și a faptelor brute, pe care le trimite pentru analiză către cealaltă jumătate a creierului său, cea mașinică. Un hibrid care tremură la limita conștiinței. Să fii sintetic înseamnă să fii fals, artificial, o copie sau, ca în serialul de televiziune *Humans* (2015), înseamnă să fii o mașină care arată ca un om. În filozofie, sinteticul, referindu-se la propoziții, se referă la acea categorie de afirmații care se pot verifica prin experiență, cu alte cuvinte, făcând recurs la o realitate care se află în afara acestor propoziții. În matematică, așa cum explică filozoful columbian Fernando Zalamea, metoda sintetică desemnează acea strategie de înțelegere a unui obiect nu descompunându-l, pentru a vedea din ce este alcătuit, ci compunându-l cu lucruri similare din jur, adică înțelegându-l prin relația lui contextuală. Într-un sens mai general, sinteza este o „punere împreună", o formă de hibrid care necesită o transgresie de un anumit fel, o încălcare a protocoalelor umane, a granițelor disciplinare, a structurii în interiorul căreia se face o afirmație. Hibridizare nu în sensul de colaj pe un plan orizontal, fie ea o foaie de hârtie, sau în câmpul abstract al unei discipline, ci un colaj transversal, care, mai întâi, trebuie să perforeze foaia și să scandalizeze disciplina. Tăietura poate fi mică, rana se va deschide în timp. Va fi o rană în cadrul unui sistem care va trebui să traducă tot ceea ce încadrează în interiorul lui prin cadrul rănii care îl expune la malevolența exteriorului.
O „sintezistă" înțelege emoțiile citind topologiile oamenilor din jur și își simte emoțiile închizându-și „Camera Chinezească", jumătatea de creier mașinică (camera chinezească este un experiment în neuroștiință). Când omul dinăuntrul ei intră în „modul adormit", formalistul din ea crește mare și rece, golit de deșeurile mocninde ale prea-umanei obsesii de sine. Când Camera se aprinde din nou, ea devine o traducătoare care nu vorbește limba pe care o traduce, un artist care și-a pierdut estetica, un CEO cu intuiție mașinică, capabil să ia decizii instant, într-o clipire a conștiinței. Când golul mașinic e off, ea îl umple cu spam estetic și analiză de sine, devine o artistă care are nevoie de terapie sau o auto-terapeută în căutare de artă.

Pentru a înțelege o propoziție sintetică trebuie să intri în structura ei („Monoliții zboară deasupra orașului"), apoi să îți dai sign out din structură și să verifici adevărul ei prin cadrul tău experiențial uman („Chiar așa?"). De câte ori cineva spune că „plouă", iar tu te uiți pe geam să verifici dacă este într-adevăr așa, acționezi ca o sintezistă între lumea

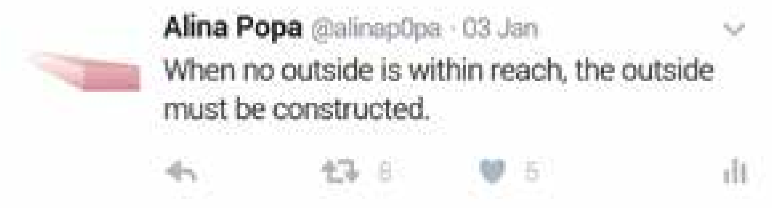
Any solidified system of socially operative signs, any crystallized convention, has indeed a self-referential dimension, like art. But any representation feeds back on the reality which it has represented, it changes that reality. Abstraction is reality's phantom limb. Any concept, even a concept-artwork, which could be a specific mode of structuring perception, is like a tool, which added to the body, can interact with the world beyond the claustrophobia of immediate perception (constructed biologically as well as culturally). An axe is the extension of the arm, as the concept is an extension of the mind. But if the axe is a material object with an immovable reality, a concept is plastic, a system of relations, of signs, with great flexibility. The concepts with which art operates are plastic and irreducible to reason.
To understand an environment is to speak its language in habits and affective dispositions. Anyone who attempts to say something new in art's language will creak, squeak, and speak in a foreign language. The most important propositions of art change the structure of art's language. What can change this structure is a proposition that in the beginning no existing language can utter. The language is built after the fact. Art affords to speak things it doesn't already know as ideas or thoughts, because it works with concepts irreducible to words. Marcel Duchamp has seen the flying monolith. Art provides solutions without problems, answers whose questions haven't been asked yet. Answers that produce their questions in the future. The concept is slower than the rationally irreconcilable perceptions of art.
For Kosuth, the synthetic is seen as a question of legitimation rather than one of hybridization and artificialization. If art is reality artificialized and produces its own languages irreducible to philosophical concepts, art is indeed like Kant's analytic propositions. But art can push the boundaries of its synthetic, fake, constructed and artificial speech, a speech spoken in tongues and mediums and machinery of form. As deceptive spatiotemporality, art deals with environments that are like reality but derive their realness from something else than "being like". The black box could be as cunning as a jungle, and the white cube as deceitfully septic as a spaceship's cockpit.
Kosuth's first gesture out of a fake realism needs to be taken to the level of a realism of fake. Museology and aesthetics written as SF and done. Not a synthesis in the sense of a need for legitimation by something outside of art, but synthesis as escalating fakeness, a falsification of falsification. The avant-garde broke the borders of the artwork and forced another concept of art, moving and removing and redefining the art object as gesture. Duchamp showed that the autonomized art system had become more powerful than individual creativity. Once embarked on the monolith, reality flies. Minimalism toppled sculpture to the ground, making it place. Conceptual art dematerialized the art object into idea, splitting art from aesthetics. The work of art inserted itself in reality with the Situationists. The 90s further dissipated the artwork into aesthetics of relations. Now it infiltrates the walls and pipes and heating systems of museums, it formalizes the guards and the visitors, the persona of the gallerist, the moods of the curators, the offices of art institutions. It ran for President, it hypnotized you, it made your last therapy session, it hides in the deep web, it enters fashion shows, DJ sets, runs Twitter bots and instagram personas. The reality of the art works in the medium of confusion. The future artwork may as well engulf the art world, like a Jonah who swallowed the whale. Art may in the future produce not parts but wholes, not discrete works but synthetic confusions, not artworks but art worlds.

Synthesis

A synthesist is a neurally modified human whose one brain half keeps a log of his baseline experiences and raw facts, and feeds them for analysis to the machinic half of his brain. A hybrid quivering at the border of consciousness. To be synthetic means to be fake, artificial, a copy, or in the TV series *Humans* (2015), to be a human-looking machine. In philosophy, referring to propositions, synthetic stresses the category of sentences which can only be verified through experience, in other words by making recourse to information outside of these sentences. In mathematics, the synthetic method designates the strategy to understand an object not by decomposing it, but by composing it with things similar around, that is, understanding it in relation to its context. In a more general sense, synthesis is a "placing together", a form of hybridity that needs a breach of some sort, of human protocols, of disciplinary borders, of the structure within which a certain affirmation is being made. Hybridity not in the sense of collage on a horizontal plane, be it a piece of paper or the abstract field of a discipline, but a transversal collage, one that needs to first break the paper and outrage the domain. The cut can be little but the wound will open in time. It will be a wound in the frame of a system that will need to translate what is framed through the wound.



A synthesist derives feelings by reading people's topologies, and feels feelings by shutting her Chinese Room down. When humanity within her is fading away, the formalist in her is growing big and cold and empty of the heated waste of self-obsession. When the Room turns on, she becomes a translator who does not speak the language she translates, an artist who has lost aesthetics, a CEO of machinic intuition making decisions at the consciousness's blink. When the emptiness is off, she fills it with aesthetic spam and self-analysis; she becomes an artist in the need of therapy, or a self-therapeut in the search for art.
To grasp synthetic propositions, you need to enter their structure ("Monoliths are flying above the city."), and then sign out of it to check their truth through your human experiential frame ("Are they?"). Whenever someone says that "It's raining" and you look out the window to verify if it is really true, you are acting as a synthesist between the world of language and the world as it is perceived through human senses.
To grasp something, according to the synthetic method in mathematics, you need to sign out of the specific locality of the thing, and integrate that particular in a more general environment.
To be capable of synthesis is to jump between levels of understanding, to be able to locate a concept in the context where it belongs, then to relocate it and accept all the implications, its shifts, even its dissolution. The synthetic approach is a navigation skill between contexts, conceptual maps and disciplines. It is not postdisciplinarity but the hyperdisciplinarity of being able to move between fields, stop when necessary, run away before structure imprisons movement. Synthesis requires the ability to view things outside the confines of their domains, to move in and out of structures of thinking, according to the characteristics of a specific location. Not only to think outside the box, but to move from box to box and redefine the idea of box. Synthesis creates relative exteriority.



Synthesis is an exercise in alienation. One needs to lose oneself in a structure of thinking, in a mode of functioning, in a perspective. And then move out to understand from where one has moved away. Synthesis is a world translation, a transgression of fields and Umwelts. The synthesist inhabits an undecided world transversal to the worlds she traverses and translates into each other. The shaman moves between the world of man and the world of jaguar. The geometer moves between the world of geometry and dead abstract space and the world of live experience. The alien inhabits multiple perspectives and worlds at once. Decentralization of perspective and hybridization of horizon produce a supplement, a remainder, a third place, a utopia that is the relation – the phantasma, the fake, the ideal space of what is not (yet).
The relation is as real and as complete as a world – a fictional synthesis.

limbajului și lumea așa cum este ea, percepută prin simțuri. Pentru a înțelege ceva, urmând metoda sintetică din matematică, trebuie să îți dai sign out din specificitatea locală a unui lucru și să integrezi acea particularitate într-un mediu mai general.

Să fii capabilă de sinteză înseamnă să sari între niveluri de înțelegere, să fii capabilă să localizezi un concept în contextul de care aparține, apoi să îl relochezi și să accepți toate implicațiile, schimbările lui, chiar și că mutarea a provocat irelevanța și disoluția conceptului respectiv. Metoda sintetică este talentul de a naviga între contexte, între hărți conceptuale și discipline. Nu este postdisciplinaritate, ci hiperdisciplinaritatea de a fi capabilă să te miști între domenii, să te oprești când este cazul, să fugi înainte ca structura să încarcereze mișcarea. Sinteza necesită abilitatea de a vedea lucrurile în afara granițelor unei discipline, te obligă să te miști între structuri de gândire și în afara lor, în funcție de context. Nu numai să gândești în afara cutiei, ci să te muți dintr-o cutie în alta, redefinind conceptul de cutie și mutând granițele lui. Sinteza creează exterioritate relativă.

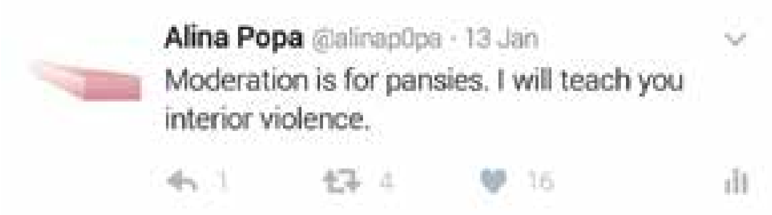
Sinteza este un exercițiu de alienare. Trebuie să înveți să te pierzi pe tine într-o structură de gândire, într-un mod de funcționare, într-o perspectivă. Și apoi să ieși în afară și să contempli de unde ai plecat. Sinteza este o traducere între lumi, o transgresie a domeniilor și a Umwelt-urilor. Sintezista locuiește într-o lume indecisă, transversală lumilor pe care ea le traversează și pe care le traduce dintr-una într-alta. Șamanul amazonian oscilează între lumea omului și lumea jaguarului. Geometrul oscilează între lumea moartă abstractă a figurilor geometrice și lumea experienței vii. Extraterestrul ocupă perspective și lumi multiple în același timp. Descentralizarea perspectivei și hibridizarea orizontului produc un supliment, un rest, un al treilea loc, o utopie care este relația – fantasma, falsul, locul ideal a ceea ce nu este (încă). Relația este reală și la fel de completă ca o lume – o sinteză ficțională.

Sinteza care va veni nu numai că va compune lucruri care sunt deja în mod evident compatibile, ci va supra-compune, va supra-sintetiza, forțând granițele rațiunii limitate de realitatea experienței. Sinteza speculativă forțează gândirea prin ficțiune, cuplând registre care par imposibil de gândit în același cadru, fie prin supra-gândire (ficționalismul necesar al filozofiei), fie prin sub-gândire (momentul gol, când conștiința clipește), ori hibridizându-le pe cele două. Când spun că „black box-ul" este o junglă, fac o afirmație cvasi-logică: cutia neagră (a performance-ului contemporan), ca și jungla, este o spațio-temporalitate extremă. Dar pentru a îndrăzni hibridizarea, trebuie să ignor și să uit, să am tupeu să închid ochii. Ca să te metamorfozezi trebuie să îți uiți propria natură.

Supra-gândirea exasperează faptele și face din ficțiune o tehnologie, din tehnologie un concept, din concept un instrument, din instrument o materie și un mediu. Conceptul

este un topor care taie numai ceea ce recunoaște ca fiind din lemn. Conceptul-topor nu este universal ascuțit, este periculos pe plan local și cu lama tocită în rest.

O sintezistă oscilează între percept și concept. Ea se alienează de concepte prin experiență și de experiență prin gândire. O sintezistă este jumătate estet radical, jumătate gânditoare radicală. O realitate hibridizată are nevoie ca ambele jumătăți să lucreze împreună, să se lupte una cu alta, să se structureze una pe alta. Multiple jumătăți de creier, părți ale corpului și sisteme sfâșiate încearcă să se conecteze la fragmentarea nevrotică și continuitatea retroactivă a realității.



Sinteza care va veni nu este o mașină de producție a unor concepte care încep exclusiv cu „post-". Sinteza poate să conecteze futurismul cu Evul Mediu, ca în romanul SF al fraților Strugatsky, *E greu să fii Dumnezeu* (1964). Pre- și post- sunt binevenite și simultane. Sinteza speculativă găsește bucle temporale și le induce. Ca tehnică a cut-up-ului lui Burroughs și ca în eseul *Lemurian Time War* (2004) scris de Cybernetic Culture Research Unit, amestecă istoria cu viitorul, hibridizând coduri. În cronologia labirintică a megalopolisului, jungla se întoarce din preistorie. Prezentul nu este contemporan.

Sinteza care va veni nu este o sinteză a logicii unidirecționale. Este o zapare compulsivă dintr-un mod neuronal în altul, prin și la marginea protocoalelor unui context, mereu la pândă după telecomanda realității și detonatorul de perspectivă. Dându-ți sign out de la party, începi un lecture și în loc de aplauze îți dai sign in la party din nou. Dându-ți sign out din muzeu, intri în black box și îți dai sign in la white cube din nou. Ieșind din avangardă, intri în convenție și apoi faci check in-ul pentru ieșire. După cum explică John Cage în *Curs despre nimic* [*Lecture on Nothing*] (1959), muzica este simplă dacă ești dispusă să accepți limitările structurii. Dar când structura este mereu pe cale să se dizolve, ești mai stabilă dacă te menții pe fugă. E ca și cum derulezi în jos feed-ul de twitter: și mintea ta trebuie să se deruleze în jos.

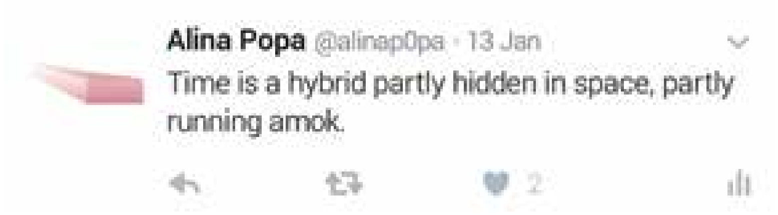
A future-oriented synthesis not only composes things which are already obviously composable, but over-composes, over-synthesizes, by pushing the confines of reality-bound reasoning. The speculative synthesis forces fiction in, by coupling registers unthinkable together, either by over-thinking (philosophy's necessary fictionalism), or by under-thinking (at a consciousness's blink), and by hybridizing the two.

Over-thinking takes fact over the brink and makes out of fiction a technology, out of technology a concept, out of a concept a tool. The concept is an axe that cuts only the trunks that it can recognize as wood. The concept-axe is not universally sharp, it is locally dangerous and otherwise blunt.

A synthesist oscillates between percept and concept. She alienates concepts through experience and experience through thought. A synthesist is half radical aesthete, half radical thinker. A hybridized reality needs both halves to work together, to fight against, to structure one another. Multiple brain halves, body parts and ruptured systems attempt connection with reality's nevrotic fragmentation and retroactive continuity.

The future-oriented synthesis is not another machine for the production of "post-"stuff. Synthesis may bring into connection futurism with Middle Ages, like in Arkady and Boris Strugatsky's Russian science-fiction novel *Hard to Be A God* (1964). Pre as well as post are welcome and simultaneous. The speculative synthesis finds temporal loops and also induces them. Like Burroughs's cut-up technique and CCRU's *Lemurian Time War* (2004), it meddles with history and future, by hybridizing the code. In the labyrinthine timelines of the megalopolis the jungle is back from prehistory.

The present is not contemporaneous.



The coming synthesis is not a synthesis of one-channel logic. It's a compulsive zapping in and out of neural modes, through and around a context's protocols, always on the prey for the reality switch and the rescaling detonator. Checking out from the party you start a lecture, and instead of applause you check in for the party again. Checking out of the museum you enter the black box, and then you check in for the white cube again. Checking out of the Avant-Garde you enter the convention, and then you check in for the exit again. As John Cage explains in his *Lecture on Nothing* (1959), music is simple to make if one is willing to accept the limitations of structure. But when the structure is on the verge of dissolution, you only gain stability if you are on the run. It's like scrolling the twitter feed: your mind has to scroll down too.

Entități estetice

Esthetic Entities

Florin Flueraș

Autoreferențialitate retroactivă

În ultimii zece ani, entități cu o acțiune estetică tot mai complexă au apărut pe scenele de dans și arte vizuale din București. Încercările de a le conceptualiza au fost făcute mai ales din interior, ca și acum. Pe lângă un rol în încercarea de a realiza din ce faci parte, de a înțelege entitățile, autoreflecția funcționează și ca un motor prin care entitățile se construiesc. Entitățile se extind în direcția în care se conceptualizează, se autoformează prin autoreflecție. De la o dinamică internă de substanțializare a entităților estetice, autoreferențialitatea se extinde adesea și în exterior, în activitățile entităților. În Postspectacol, o practică recurentă e de a introduce bucle recursive care alterează, extind sau întrerup anumite condiționări implicite din respectiva situație. În cazul Kunsthalle Batiștei, o intervenție autoreferențială are loc în structurarea identității, în corespondența dintre nume și proiect. Numele produce o asociere cu un gen de instituție și cu anumite practici ce produc coliziuni în comportamentele entității. O ceață instituțională se produce în jurul identității acesteia.
Numele entităților sunt adesea niște simptome ale unor întrebări sau probleme. Funcționează ca reacții, sunt concepte aproape goale la început, ce treptat atrag și formează practici în jurul lor. Postspectacol a început ca o dorință de a gândi și explora un dincolo de spectacol, fără a ști ce e sau ar putea fi acest „postspectacol".
A pornit de la întrebarea: ce sens are să mai adaugi spectacole (lucrări) în lumea artei într-o perioadă a spectacolului generalizat? O primă practică ce a apărut în jurul acestei întrebări a fost de a disloca „spectacolul exterior", aducându-l în spațiile de artă. De exemplu, Postspectacol a invitat Armata Română să țină un atelier și să facă un spectacol-demonstrație cu arme în spațiul de performance contemporan de la Centrul Național al Dansului București. O a doua dislocare implică transferul capacităților și al cunoașterii ce țin de performance-ul contemporan spre marile scene mass-media, politice și de afaceri. Candidatul la Președinție, o altă entitate, s-a născut din această practică.

În mod similar, Second Artworld a început ca o reacție la modul în care subiectivitățile și realitățile sunt produse în lumea contemporană. Ca o dorință de a crea și explora altfel de lumificări, cu instrumentele și capacitățile artei. Pornind de aici, concepte și practici au început să se contureze: Second Body, Dead Thinking, Eternal Feeding, End Dream, Black Hyperbox. Entitățile estetice și conceptele pe care le generează încep de obicei ca vagi intuiții și, în timp, practici și moduri de gândire se coagulează în jurul lor, dându-le substanță. Entitățile activează vectori de intenție, orientează practici și sunt atractori de viitoare gânduri. Orientarea e spre a crea condițiile unor noi posibilități de gândire și experiență, mai degrabă decât spre a conceptualiza experiențe trecute, ca și cum entitățile estetice ar acționa asupra lor însele dinspre viitor, actualizându-se în acest proces.

Funcționarea e conținutul

Visarea e una din preocupările Second Artworld, nu atât conținutul acesteia, cât procesul de visare în sens extins, incluzând caracterul simulațional al conștiinței și al creării oricărei lumi. Există o anumită autoreferențialitate în această preocupare: un tip de simulare, starea de veghe, care urmărește însuși mecanismul de simulare, visarea. De obicei, reflecția asupra simulării nu coincide cu întregul conținut al simulării, dar câteodată dinamica autoreferențială se accelerează și o suprapunere are loc. Așa se întâmplă în visele în care atenția e pe activitatea de visare în sine, cel puțin la fel de mult ca și pe conținutul visării. Asta se întâmplă și cu entitățile estetice ca medii orientate spre procesele ce le condiționează propria existență. Romanian Dance History e o entitate ce intră neinvitată pe scenă după performance-uri importante, în festivaluri importante, după aplauze, când publicul se pregătește să plece, spunând umilă ceva de genul: „Bună seara, noi suntem Istoria Dansului Românesc, suntem foarte fericiți să fim aici. Am dori să vă prezentăm Istoria Dansului Românesc. Va fi scurtă, pentru că Istoria Dansului Românesc e amărâtă...". După asta, sunt prezentate câteva fragmente din istoria dansului, dar conținutul nu e important. Operația conceptuală care contează e modul surprinzător și nesolicitat de a apărea în fața publicului, inserția forțată în program, ocolirea căilor obișnuite de acces, a structurilor de validare. Astfel, funcționarea autoreferențială în propriul mediu devine principala acțiune estetică, conținutul lucrării. Ca o cenzură de ultim moment, Candidatul la Președinție a fost eliminat din expoziția *Just do it. Branding Biopolitics* de la Pavilion Unicredit. Candidatul a continuat să se comporte ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat și a lansat o invitație de a sărbători deschiderea expoziției cu un pahar de șampanie Dorato (foarte ieftină, cu conținut dubios, ambalaj spectaculos). Candidatul a promovat expoziția ca fiind propriul eveniment și a anunțat un performance la deschidere. Această reapropriere a declanșat o reacție violentă din partea conducerii Pavilion. Dar, din nou, oricât de interesantă a fost seara ca performance-scandal, principala operație estetică a lucrării a fost activitatea de recontextualizare. Inversând situația obișnuită în care artiștii operează sub umbrela instituției, de data asta, artiștii au reîncadrat instituția, focusul pe propria funcționare în respectivul context creând atenție pentru operațiile de contextualizare în sine. La fel sunt și acțiunile Kunsthalle Batiștei, de a emula funcționarea instituțiilor artistice importante, printr-o atitudine de

Retroactive self-constitution

In the past ten year entities with a complex aesthetic operativity emerged in the zones of dance and visual arts of Bucharest. Attempts at understanding them are mostly made by insiders, as is the case of this text. Apart from the necessity of grasping what are you part of and to figure these entities out, self-reflection functions as an engine that self-constitutes them. The entities expand in the direction in which they conceptualize themselves, they shape themselves through self-reflection. Self-conceptualization is an internal dynamic for substantiating an esthetic entity, but once a dynamic of self-referentiality is in place, this often extends to the outside. In Postspectacle, one of the esthetic entities, a constant practice is to introduce strange feedback loops, altering, expanding or breaking some of the implicit conditions at work in the respective situations. In the case of Kunsthalle Batiștei, another esthetic entity, a self-referential intervention is made in the basic layer of identity formation, in the correspondence between the name and the project. There is an operation of forced association with a group of institutional practices that enters into a strange relation with its own behaviours, producing some institutional fog around its identity.
The entities' names are often the symptom of a problem or a question. They may function as a reaction, as almost empty concepts in the beginning, triggering a practice afterward. Postspectacle started as a vague desire to move forward from the spectacle, without knowing what Postspectacle is or could be. It started from the question: what is the point of adding another spectacle to the art world when we are already living in a generalized spectacle? A practice emerged around this question, and consisted in bringing the "outside spectacle" to art spaces. For instance, Postspectacle invited the Romanian Army to host a dance workshop and perform a drill show in a contemporary performance black box. A second practice that Postspectacle developed was to use the performing skills and knowledge of performance on the big stages of mass media, business and politics. The Presidential Candidate, another conceptual entity, was born out of this practice.
In a similar way, Second Artworld started as a reaction to the type of reality and subjectivity produced in the contemporary world. It started as a desire to compose and explore new ways of worlding, through art. In the process, concepts and practices appeared: Second Body, Dead Thinking, Eternal Feeding, End Dream, Black Hyperbox. The esthetic entities and the concepts that they generate usually start from vague intuitions, and in time, thinking and practices coagulate around them, making them more substantial. They set in motion certain vectors of intention, orient practices and act as attractors to further thoughts. They are not oriented toward conceptualizing some sort of past experience, but to create conditions for new possibility of thought and practice. Actualizing themselves on their own path, the esthetic entities retro-act on themselves from the future.

Their functioning is the content

Dreaming is one of Second Artworld's preoccupations, not so much the content of dreams as the activity of dreaming in an expanded sense, including the simulational character of consciousness and world creation. There is an operation of self-referentiality at work in this process: a type of simulation, the awake state, is focused on the mechanism of simulation itself, the dreaming. Usually the reflection upon the simulation does not unfold at the same time with the content of the simulation, but sometimes the self-referential dynamic accelerates and the timing of the reflective operation coincides with the timing of the simulation itself. This is the case in the dreams in which the focus of dreaming, besides the content of the dream, becomes the operation of dreaming itself, and this is somehow the case for many esthetic entities as mediums in which the focus becomes the processes that are conditioning their own existence.
The Romanian Dance History is an esthetic entity that enters uninvited on stages of important performances, in important festivals, after the applause, when the audience is ready to leave, saying with a humble attitude something like: "Hello, we are the Romanian Dance History, we are very happy to be here, it is very nice. We would like to present you the Romanian Dance History; it would be short because The Romanian Dance History is weak." After that, some excerpts from Romanian Dance History are presented, but the content doesn't matter too much. The implicit activity, the conceptual operation that matters is the unsolicited and alien way of appearing in front of the audience, the forced insertion in the program, skipping and overriding the structures of validation, going around the gates of access, the aesthetic content becoming a type of self-referential functioning in its own medium.
In an act of last moment censorship, The Presidential Candidate was eliminated from the "Just do it. Branding Biopolitics" exhibition at Pavilion Unicredit. The Candidate continued to behave as if nothing had happened, and a promotion campaign was launched. People were invited to celebrate the opening with the Candidate, and with a glass of Dorato champagne (a good-looking bottle with a very cheap and dubious content). The exhibition was announced everywhere as a Presidential Candidate's event, and the opening as a performance. It turned out to be a very strange scandal as a result of Pavilion staff's violent reaction. But, again, no matter how interesting the evening as a performance

seriozitate în nume, în comunicate, în proiectele lansate. Kunstalle Batiștei a fost o imitație a succesului într-un garaj mic, precar, fără bani sau statut legal. Din cauza acestor inadecvări, mimarea unui firesc de instituție artistică importantă solicită, pe lângă atenția pentru conținutul acțiunilor artistice, o a doua atenție, orientată către propria operativitate instituțională și către metaacțiunile instituțiilor artistice în general.
Accentul pe încadrarea în structurile respectivelor evenimente creează o dinamică autoreferențială, ce face entitățile să interfereze cu propriile condiționări, cu atmosfera implicită din mediile în care se află.
Autoreferențialitatea afectează determinările generale, în care entitățile sunt imersate și, ca în visele despre visare, efecte structurale sau o ieșire din respectiva ambianță (realitate) pot apărea. Lumea artei are subtile indicii și aluzii care în mod implicit orientează comportamentele, funcționând ca un cadru relaxat pentru ce e posibil de perceput, imaginat, gândit și făcut. O putere ambientală sau estetică e activă peste tot, nu doar în lumea artei, fiecare lume are ambianța ei orientativă. Entitățile estetice experimentează la o scară mică, cu modele ce nu mai sunt bazate pe critică, denunțare, expunere sau acte de „rezistență", ci pe o schimbare directă a ambianței structurale în respectivele lumi. Entitățile par a sugera că noi medii ambientale sunt necesare, mai degrabă decât critică și rezistență în cele implicite.

Transversal

Entitățile estetice sunt constant nevoite să-și regândească poziția în diferite medii, discipline și formate. Toate domeniile vin cu constrângeri, prescripții, așteptări, presiuni sociale, orientări implicite și cadre ce preformatează acțiunea. Pentru majoritatea entităților, preocuparea nu e cum să scape de aceste constrângeri, să devină libere, ci cum să potențeze anumite dinamici care apar ca urmare a coliziunii de formate și constrângeri. Asumându-și dependența și potențialul constrângerilor, Biroul de Cercetări Melodramatice se percepe ca „instituție dependentă". Oscilând între cadre paraacademice și formate pseudomelodramatice, Biroul suprapune și ciocnește emoționalități siropoase, subiecte globale urgente și teorie contemporană, creând un gen plin de pasiuni abstracte, drame speculativ-filozofice și emoționalitate rațională.
Multe din entitățile estetice își asumă o anumită inadecvare. Candidatul la Președinție uneori apare ca artist în contexte politice și adesea ca politician în cele artistice. Această ambiguitate poate fi exploatată, ca exemplu, posibilitatea intrării în campanie electorală înainte de termen pentru că e „doar artă". O altă entitate, Robin Hood Fund[1], operează la bursa din New York și în contexte de artă contemporană, parazitând, traficând informație și oferind acces la instrumente financiare sofisticate, altfel disponibile doar pentru cei foarte bogați. Multe spații de artă au fost transformate în birouri temporare ale Fondului RH și, de multe ori, am avut plăcerea să ne prezentăm în contexte artistice ca bancheri. Entitățile par posedate de o perversă plăcere de a disloca și transporta întregi structuri dintr-un domeniu în altul – de o dorință de a împinge arta spre teritorii neartistice, cât și de a aduce ceva străin în cadrele artistice.
Coliziunea de medii și discipline poate fi haotică, destabilizatoare și, în același timp, pentru multe entități, dezirabilă. În Second Artworld, instabilitatea e fundamentală, dinamica dorită e o productivă alienare de concepte prin experiență și de experiență prin gândire. Adăpostul Postspectacol, eveniment al Candidatului la Președinție în Casa Poporului la MNAC, a fost un alt cadru programat pentru tot felul de coliziuni. În spațiu, au fost instalate o tribună pentru discursurile candidaților, un punct de asistență medicală și prim ajutor, un perimetru pentru ateliere de filozofie speculativă, APARAT Security care a dublat controalele și securitatea deja oferite de SPP și o cantină unde s-a gătit și servit mâncare pentru filozofi, oameni fără adăpost și artiști. A fost o suprapunere de acțiune caritabilă, campanie prezidențială, conferință filozofică, adăpost de zi, lucrare artistică și cantină. Evenimentul a marcat o ruptură a entităților de o bună parte din scenele de artă și activiste. Printre altele, a fost criticată natura ambiguă și haotică a evenimentului – e activism, eveniment politic, caritate, artă sau ce e?
Deloc surprinzător, singurul sprijin pentru un astfel de proiect monstruos a venit de la alte entități estetice.

Alienante

Entitățile estetice sunt adesea inadecvate, apar în formate improprii, la limita artei, sunt complicate, îndelungate, greu de încadrat și de prezentat. Entități ca Second Artworld, Black Hyperbox, Cooperativa Performativă și Candidatul la Președinție propun colaborări atipice, care evită necesitatea căderilor de acord, a consensului și a produsului comun ce sunt implicite în colaborări. O alienare paradoxală e propusă, fiecare artist având spațiul să urmeze un drum diferit, fiind totuși în proximitatea celorlalți. În multe proiecte, formele de colaborare sunt partea problematică și rămân ascunse în relații interioare și dinamici implicite. Dar chiar și ascunse, aceste dinamici lasă urme în orice formă de prezentare și o atenție asupra lor dezvoltă o

was, the actual work, the main aesthetic operation, was the activity of reframing – as a reversal of the usual situation of artists acting under the institutional umbrella, in this case the artists were framing the institution – pointing to the activities of framing in themselves, focusing on their own operativity in their implicit mediums. The same with Kunsthalle Batiștei actions of emulating the art functioning of important art institutions, with an attitude of seriosity and importance in the name, in the public communication, in the type of actions that were launched. It was an imitation of success, in a small precarious garage, without money or any legal status. Because of these inadequacies, the usual smoothness and normalcy of the institutional operations have a second intention, a second effect, a looping dynamic that points to its own operativity more than to the content of its artistic activities.
The accent on their own positions in the structures of the respective event creates a self-referential dynamic that makes the esthetic entities interfere with their determinations, with the implicit atmosphere in their mediums. Self-referentiality affects the overall conditions in which the entity is immersed and, like in dreaming about dreaming, structural effects in the implicit worlding or an exit can be the result. The art world has its clues and pointers that implicitly orient the behaviours, acting as a loose and transparent frame for what is possible to perceive, imagine, think, and do. But an ambiental, or aesthetic power is at work everywhere not only in the art world, every world has its orientative ambience. The esthetic entities experiment on a small scale with models that are no longer based on critique, denunciation, exposure or acts of resistance from inside, but based on directly changing the structural ambience of their respective worlds. They seem to say that new environments are needed, rather than critique and resistance in the implicit ones.

Transversal

To be part of an esthetic entity usually means a constant rethinking of your position in the fields of different mediums, formats, and disciplines. All these domains have their constraints, silent prescriptions and expectations, dragging along their social pressures with their implicit orientations and frames for action. For many conceptual entities the question is not so much how to move outside of these constraints to be free, but what kind of dynamic could emerge between collisions of formats and constraints. Acknowledging dependency and the potential of constraints, The Bureau of Melodramatic Research sees itself as a "dependent institution." Oscillating between pseudo-academic frames and formats and pseudo-melodramatic ones, the Bureau often overlaps or collides cheesy and exaggerated feminine emotionality with urgent global issues and abstract theory. Sometimes a new genre emerges where everything is at the mercy of abstract passions, philosophically speculative dramas and powerfully rational emotions.
An inadequacy is assumed by many of the esthetic entities. The Presidential Candidate sometimes appears as an artist in political contexts, and often as politician in artistic ones, gaining advantages such as the possibility of entering political campaigns before the legal terms because "it is just art." The Robin Hood Fund[1], another esthetic entity, operates within the financial markets and in contemporary arts, parasitizing, transferring knowledge and opening possibilities for access to sophisticated financial instruments otherwise accessible just for very rich people and companies. Many art venues were transformed into temporary Robin Hood financial offices. And many times we had the pleasure of saying, in art environments, that we are bankers. There is a perverse desire to dislocate and transport an entire apparatus from one field to another, to push toward non-art territories, and to bring something alien into the art frames, such as real financial operations, presidential candidate campaigns and abstract philosophy.
The collision of mediums and disciplines can be messy, destabilizing and, for many entities, desirable. In Second Artworld, instability is by design. The stated desired dynamic is a productive alienation from concepts through experience and from experience through thinking. The Postspectacle Shelter was another environment programmed for all sorts of collisions. This was an event of the Presidential Candidate in the House of the People, which houses the Romanian Parliament and the National Museum of Contemporary Art. In the same space coexisted: a tribune for presidential candidates, a spot for philosophical workshops, a corner for medical assistance, and a canteen where food was cooked and served for homeless people, artists, and philosophers. It was an overlapping of a charity event, a presidential campaign, a philosophical conference, a day shelter, a canteen and an art show. The event marked a rupture of the entities both from the art scene and the activist world. There was criticism and some frustration about the unclear nature of Postspectacle Shelter. Is it art, activism, charity, political event, or what? It was indeed a controversial, monstrous project and, unsurprisingly, the only support for it came from other esthetic entities.

Alienating

The esthetic entities are often inadequate, long-term, complicated, playing with improper formats, pushing toward all kinds of not-yet-art zones, difficult to frame and present. Entities like Second Artworld, Cooperativa Performativa, Black Hyperbox and the Presidential Candidate experiment with ways of collaborating beyond consensus, replacing the necessity of a common agreement and common product, which are somehow implicit in collaborations, with an amplification of alienation, where each individual has the space to pursue a different direction in the proximity of the others. These forms of collaboration are not represented but enacted in the usually hidden and problematic aspects of art projects, in the inside relations and implicit dynamics. But even if these forms of collaboration are not on display, they leave traces in any form of presentation, and attention for them expands a sensibility for the forms of organization and governance present behind any artwork in general, the individual work included.
But sometimes there are no art products at all that are recognizable as such. In Blank Mountain College[2], some of us met in a place for a while, without any special agenda or aim and, after some time, we met again and continued somewhere else, and again elsewhere. Blank Mountain College seems suspiciously unambitious. It's atypical because the implicit impulse is to exploit a situation to the maximum, to use the opportunity of having some resources at one's disposal, to convert any occasion, to be maximally productive, always on a way to success. In the desperate art world, Blank Mountain College, like other aesthetic entities,

sensibilitate pentru formele de organizare și guvernare din spatele oricărui proiect.
Câteodată e greu de sesizat care e, de fapt, proiectul. În Blank Mountain College[2], ne întâlneam pentru câteva zile, fără să știm exact ce o să facem. După un timp, ne reîntâlneam în alt loc și din nou altundeva... BMC pare lipsit de ambiție. Asta e suspect și atipic, pentru că impulsul implicit e de a exploata la maxim o situație, de a folosi oportunitatea atâtor resurse la dispoziție, de a converti o asemenea ocazie producând ceva ce te plasează pe calea succesului. Într-o lume a artei disperate, BMC și multe alte entități apar ca oportunități ratate. Dar aparenta lipsă de ambiție și importanță a deblocat mult potențial. Vidul de ambiție s-a simțit ca o mare relaxare, din cauza deconectării de la orientările implicite din lumea artei, creând luxul unui timp mai puțin instrumentalizat. Și această lipsă de predeterminare și de instrumentalizare a produs o calitate diferită a interacțiunilor și un timp special.
Când cerința implicită e de a te face clar reperabil și ușor de asociat cu o anumită zonă artistică, complexitatea și lipsa de predictibilitate a entităților, distanțarea lor de abordări și formate implicite par alienante. În timp ce e de așteptat ca artiștii să se ajusteze la recomandările implicite ale lumii artei, să răspundă mai mult sau mai puțin conștient la cerințele succesului, entitățile își împing adesea artiștii către zone mai obscure. Ca artist al entităților, ești adesea forțat în afara jocurilor artei, într-un continuu stadiu de precarieră, în zone ale paraartei, nedetectabile de instituțiile importante. Aceste zone accentuează autoreflexivitatea entităților, creând concepte și situații precum „being no-one", „losership", „give up hope", „dead thinking". Această negativitate emană și o anumită pozitivitate, ceea ce prin perspectiva lumii artei e perceput ca o neglijență, incapacitate și un constant autosabotaj, e neutru sau chiar pozitiv din perspectiva entităților estetice.
Pe lângă alienarea entităților în lumea artei, există și o alienare în plan subiectiv. În timp, entitățile se dezvoltă ca medii complexe, care formează opțiunile și imaginația artistică a celor implicați. De la un punct, se poate spune că entitățile lucrează asupra artiștilor, mai degrabă decât artiștii la dezvoltarea entităților. În acest proces, entitățile recodifică și suprascriu structuri și comenzi care implicit organizează ce e posibil de dorit, făcut și imaginat în lumea artei. În general, artiștilor entităților le e greu să fie integrați în sugestiile și deprinderile implicite lumii artistice. Externalizarea agenției artistice personale se poate simți ca o alienare, dar una de dorit și cu largi implicații. În lumea artei, dar și în celelalte lumi, pentru a avea acces și influență la ceea ce structurează posibilitățile de gândire și acțiune, e nevoie de a crea moduri de a acționa din afară. E nevoie de instrumente alienante care să extragă subiectul din zona lui de posibilități. Entitățile estetice pot fi astfel de instrumente, ce fac posibile alienări de la subiectivitățile încurajate de mediile artistice și, poate, de la cele încurajate în societatea contemporană în general.

Lumi estetice

Entitățile estetice nu sunt obiecte de expus, performance-uri de văzut, texte de citit. Nu sunt proiecte de cercetare, experimente sau artă imaterială, deși pot avea aceste dimensiuni și multe altele. Nu au o prezență clară și precisă, nu pot fi prezentate ca evenimente, nu pot fi condensate și finalizate în „lucrări". Entitățile includ procese și lucrări artistice, dar importanța lor estetică rămâne întotdeauna în afara formelor în care apar. Acțiunea lor estetică transpare dintr-un amalgam de elemente, din propria complexitate. Entitățile sunt compoziții estetice care includ oameni, procese, capacități, contexte, atitudini, comportamente, posibilități de simțire și gândire. Sunt operații conceptuale ce funcționează ca platforme, ecosisteme întregi care preced detaliile, organisme estetice artificiale. Funcționează ca lumi, în sensul de spații comportamentale complete, care-și afectează propriile condiționări transcendentale implicite, la fel cum orice lume fizică va curba spațiul și timpul în jurul ei.
Entitățile sunt mici lumi experimentale, ca niște nave spațiale ce trebuie să fie autosuficiente și să reziste în medii extrem de ostile. Ca și exploratorii ce lasă în urmă structurile reglate în timp și funcționale de acasă, entitățile trebuie să regândească și să altereze aspecte fundamentale. Plasele domestice de siguranță lipsesc și tot felul de lucruri trebuie improvizate. Entitățile trebuie să reinventeze operații estetice, forme de colaborare și de prezentare, să-și perturbe propriile determinări și, implicit, să intre în relații riscante cu mediul – eșecuri, dispariții premature sau monstruozități pot apărea. Pentru că alterează realități consensuale, ele sunt neplăcute. Nimănui nu-i plac noi entități estetice, dar, în timp, ele pot fi absorbite, să devină bunuri culturale și să funcționeze ca entități zombi. Sau pot expira și dispărea fără urmă, când le-a trecut timpul. Sau, dacă nu au o moarte bună, devin fantome care bântuie viii.

Entitățile estetice au fost de vânzare la Art Brussels 2016.

Text publicat pe platforma online a Revistei ARTA pe 26 septembrie 2016.

1. Robin Hood Fund este o entitate internațională, care are ca membri fondatori mulți artiști activi în celelalte entități menționate.
2. Blank Mountain College a apărut în Oslo, iar inițiatorii sunt în contact ori sunt activi în alte entități menționate.

Aparat Security în adăpostul Postspectacol din Casa Poporului, 2012. Cu permisiunea Postspectacol (pag. 36-37)
Postspectacol, Candidatul la Președenție în Viena, 2010. Cu permisiunea Postspectacol (pag. 38)
Performance Second Artworld, Dead Thinking la Atelier 35, 2016. Foto: Iulian Stanciu (pag. 39)
Biroul de Cercetări Melodramatice, Counseling creativ pentru artiști, 2010. Cu permisiunea Biroului de Cercetări Melodramatice

feels like a lost opportunity. But the apparent poverty or emptiness actually unlocks potential. From the inside, the ambition void felt like a relief, because you are suddenly disconnected from implicit orientations and have the luxury of a less instrumentalized time. And the lack of pre-determination and instrumentalization produced a different quality of interactions and a special environment.
When the requirement is to fill a niche, to be clearly identifiable and assigned to a type of art, the complexity and unpredictability of the entities, with their distance from the implicit approaches and formats, seems alienating. While artists are expected to manage themselves and more or less consciously adjust their attitudes and behaviours to implicit art world demands, performing in the sphere of success' requirements, the entities often push their artists toward "unsuccessful" attitudes and behaviours. As an entities' artist, you can expect to remain under the radar of mainstream institutions, hidden in a pre-career stage. "Being no-one," "losership," "give up hope," "dead thinking", are some of the ideas and situations in which the para-art presence becomes self-reflexive – the implicit success desires and the insucces anxieties are explored in their dramatic and funny implications. What from the art world can be seen as a persistent defiance toward the requirements of success, and self-sabotage, is neutral or even positive from the entities' perspectives.
Besides the esthetic entities' alienation in the art fields there is a second, subjective alienation. The aesthetic entities function as environments that shape the artistic visions and options of the people involved. After a while, it's not only that artists work and develop the entities, but more and more the entities shape and work upon their artists. In the process, they recode and override some of the structures and implicit commands that shape what is possible and desirable to perform and imagine in the art world. For entities' artists, it becomes difficult to be totally embedded in the art world's implicit suggestions and habits. This exteriorization of personal artistic agency could feel like alienation for the people involved, but mostly a necessary and desired one, and with larger implications. Like any other world, the contemporary world formats subjectivities with some implicit thoughts, patterns of behaviour, and perceptions. To have a perspective and an influence on these layers, it is important to create ways of acting from exterior ways of alienating oneself. Some external devices are needed to trigger us out of our own inscribed patterns and regularities. The esthetic entities can function as exit devices from the particular type of subjectivity encouraged by the art environments, and maybe even from the usual production of subjectivity in the society.

Art worlds

The esthetic entities are not objects to be exhibited, nor performances to be seen or texts to be read. They are not research or experiments nor immaterial art, but they can be all of these and more. They don't have a sharp and clear presence. They cannot be presented as events or finalized and condensed as products. They include artistic processes and products but their aesthetic capacities are somehow always beyond their appearances. Their aesthetic emerges from an amalgam of elements, from their complexity. They are aesthetic compositions of people, processes, capacities, frames, concepts, behaviours, attitudes, affects. They are conceptual operations that function as platforms, as ecosystems, as wholes, that precede the details, as aesthetic artificial organisms. They work as worlds, in the sense of complete behavioural spaces that affect the transcendental implicit conditions of their own existence, as the physical worlds curve the time and space around them.
They are small experimental worlds, like spaceships that have to be self-sufficient and to endure extremely hostile environments. Like the explorers who leave behind the long tuned structures functional at home, the esthetic entities have to rethink all the vital components, to mess with the foundations. The homely safety net is missing and all kind of things have to be improvised. An esthetic entity has to reinvent aesthetic operations, forms of collaborations, and of presentation, to mess with its own determinations, and implicitly be at risk with its environment. Failures happen, premature disparitions or monstrosities could appear. Because they are messing with the consensual realities, they are unpleasant. In the beginning nobody likes new esthetic entities, but in time they can be absorbed and become cultural goods, and function as zombie-entities, or they can expire when their time has passed. Eventually, if they don't have a good death, they may haunt the living as ghosts or just disappear as if they had never occurred.

The esthetic entities were for sale at Art Brussels 2016.

First published on the online platform of Revista ARTA on September 26, 2016.

1. Robin Hood Fund is an international entity that has as founder members many artists who are active in the other aesthetic entities mentioned.
2. Blank Mountain College was born in Oslo and the initiators are in contact or active in other esthetic entities mentioned.

Aparat Security in Postspectacle Shelter in The House of the People, 2012. Courtesy of Postspectacle (pp. 36-37)
Postspectacle, Romanian Presidential Candidacy in Vienna, 2010. Courtesy of Postspectacle (p. 38)
Second Artworld, Dead Thinking Performance at Atelier 35, 2016. Photo: Iulian Stanciu (p. 39)
The Bureau of Melodramatic Research, Creativity Counseling for Artists, 2010. Courtesy of The Bureau of Melodramatic Research

Rudinovând bălmăjeala
Hibrizii htonici ai Donnei Haraway

Kiinovating the Muddle
Donna Haraway's Chthonic Hybrids

Georgiana Cojocaru

„Vietăți înspăimântătoare, create pentru a nu fi văzute de ochiul omenesc, rătăcesc vioaie în această beznă. Vagi forme embrionare de guri, de antene, de tentacule, de înotătoare, de aripioare, de fălci căscate, de solzi, de gheare, de clești plutesc, tremură, se umflă, se descompun și dispar într-o transparență sinistră. Înspăimântătoare roiuri de animale acvatice se mișcă bezmetic, fiecare urmărindu-și prada."
(Victor Hugo, *Oamenii mării*, 1866)

„Sunt o compozită, nu o postumanistă: suntem cu toții fertilizatori, nu postoameni."
(Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, 2016)

„Ce mă-sa e de făcut în dimensiunea asta mohorâtă, l-am întrebat?
A râs."
(Neil Gaiman, *I, Cthulhu*, 1987)

"Hideous shapes of living things, not created to be seen by human eyes, wander in the twilight. Vague forms of antennæ, tentacles, fins, open jaws, scales, and claws, float about there, quivering, growing larger, or decomposing and perishing in the gloom, while horrible swarms of swimming things prowl about seeking their prey."
(Victor Hugo, *Toilers of the Sea*, 1866)

"I am a compost-ist, not a posthuman-ist: we are all compost, not posthuman."
(Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, 2016)

"What the unspeakable hells is there to do in this dreary dimension? I asked him.
He laughed."
(Neil Gaiman, *I, Chthulu*, 1987)

Dacă am lăsa titlul acestui articol să ne călăuzească interpretarea, acest eseu ar fi despre un monstru Lovecraftian ce populează planete cu luni însângerate, un monstru ivit din abisuri subterane înfricoșătoare, gata să distrugă orice arătare umanoidă, mânuindu-și organele de sucțiune pentru a ingera lumea dindărăt. Impulsul oedipalo-chtulhoid tălmăcește povestea unei zvârcoliri în pântecelul reavăn al părinților, care sfârșește prin a le devora încet măruntaiele. Tentacule unduitoare și lunecoase încolțind din trupuri mereu moi, buretoase și musculare aspiră totul către un imens aparat analo-bucal.

Dacă excludem aceste rezonanțe teribile – venite pe filieră creștin eshatologică și scatologică – pe care le-ar putea aduce invocarea lui „Cthulhu", atunci putem găsi lumi chtuloide în care creaturi tentaculare trudesc la făurirea unor extensii speculative ce ne permit să simțim, să gândim și să deosebim altfel realul. Doar astfel am putea evada din cercul antropomorf în care ne-am frământat secole de-a rândul. Alunecarea expeditivă de la Cthulhu la Chthulu încearcă să acopere ceva din breșa ireductibilă și răscolitoare dintre fenomene și lucruri, ceea ce Timothy Morton argumenta, culminează într-o dezamăgire a dezamăgirii (Morton, 2013, pag. 26). Cthulhu și Chthulu sunt cuvinte înrudite care ilustrează teoria Donnei Haraway despre Planatioscene și Chtulhuscene în efortul de a construi înrudiri stranii în timpuri de consanguinare tentaculară între specia noastră și alte viețuitoare care formează entitățile organice ale Pământului.

Tentacularul a devenit o metaforă răspândită pentru încolăcirile specifice și manevrările imateriale ale irealității trăite în capitalism. China Miéville a creat termenul de *Tentacular Novum* pentru a descrie realitatea bizară a culturii contemporane, caracterizată de constrângerile de neocolit ale fluxului de capital neoliberal, un monstru neomenesc, străin și discret, dar fatal, care declară sus și răspicat că nu există alternativă (Mieville, 2008, pag. 6). Tentacule de-a valma, făgașe dereglate și imprevizibile generează un spectacol ceremonial ocult – sublimul nenumit al capitalului.

Monstrul Chthulhu – o creatură încă antropomorfă – invocată de practicile oculte ale Chaos-magiei ce a inspirat mișcarea Iluminismului Întunecat, traduce îndeaproape hyperstițiile accelerate, deteritorializante și destratificatoare ale capitalismului antropocentric. Chtulhu definit de Haraway iese din aceste versiuni monstruoase, întrucât, pentru ea, un punct de plecare tentacular, htonic, implică o analiză din subteran, o conversație despre opțiuni pluriscalare de conviețuire dreaptă cu ființele de pe planetă. După cum explică Haraway, „Chthulucenul meu, deși împovărat de problematicii lui lujeri grecești, împletește o mulțime de temporalități și spațialități și o mulțime de entități-ansambluri intra-active – inclusiv mai mult decât umanul, altceva decât umanul, inumanul și umanul ca humus." (Haraway, 2015, pag. 160).

Informată de renunțarea postumanistă la individualism și centralitatea umanului, Haraway se distanțează de acesta în favoarea unor asamblaje polimorfe ce nu au o traiectorie singulară, ca de exemplu cea a unui timp liniar care acomodează prefixe ca post- sau cuvinte ca uman, prezent sau viitor. Ea pledează pentru o metamorfozare multiplă cu direcționalități multilaterale. „Cen" din Chthulucene își are originea în cuvântul grecesc *kainos* tradus ca imediatul recent, ceea ce se desfășoară acum, ce colectează moșteniri, imediatul timpilor ireductibili la prezentul instantaneu.

Metonimia prin care Chthulucen-ul poate fi imaginat este întruchipată de o specie de păianjen – Pimoa Chtulhu – ce populează teritoriile central-nordice ale Californiei. Teribilul monstru Lovecraftian este înlocuit de o zeitate minoică minoră – Medusa (sau Pothnia Theron, zeița tuturor vietăților). Timpul chtonic, timpul adânc al zeiței preclasice- Gaia sau, la alte culturi "Naga, Gaia, Tangaroa,Terra, Haniyasu-hime, Spider Woman, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A'akuluujjusi," (Haraway, 2015, pag. 160) domnește peste creaturi chtonice, rezidenții adâncurilor. Terra abundă în aceste secvențe continui de energie htonică ce preced distincțiile natură-cultură, cu alte cuvinte, zeii civilizatori celești. Aceste vietăți nu aparțin cerului și, cu siguranță, nu ajung să fie cunoscute prin fabulațiuni transcendentale. Ele se fac cunoscute prin fabulațiuni speculative, mai precis prin rute tentaculare, libidinale și preoedipale. Chtulhucene presupune o raliere la ființarea tentaculară, definită drept o alianță între ființe benevole, pământești și cele înspăimântătoare, noneroice din adâncuri. Acestea din urmă își împletesc năvoade material semiotice, nefolositoare în dovediri de forță, dar de mare folos în conviețuirea laolaltă sau poate chiar pentru recuperarea refugiilor pentru creaturile umane sau mai mult decât umane (Haraway, 2015).

Eseul Donnei Haraway este inundat de jocuri de cuvinte, calambururi amețitoare ce formează perechi înrudite care nu interacționează, ci intraacționează. În acest fel, a (se) înrudi înseamnă a forma o clasă, un neam (cuvinte care se înrudesc etimologic prin rădăcina *cynn* din engleza veche, cuvânt tradus prin *seamăn*) și a genera relații, rude, consanguinări și prietenie. Haraway alege să își îmbăieze teoria în compost – fertilizator amalgamat generat prin descompunerea democratică a materialului organic ce generează humusități, nu umanioare – pentru a transforma bălmăjeala materiei în habitat

Talentul Donnei Harraway pentru sloganuri seducătoare (vezi „Mai bine cyborg decât zeiță") iese din nou la suprafață în cartea ei recentă – *Staying with Trouble: Making Kin with the Chthulucene* – unde pledează pentru rudinovație sau „Faceți rude, nu copii!"- Make Kin not Babies", unde înrudirea nu este înțeleasă drept o ascendență genetică, ci drept un altoi lateral între diferite specii: „Chthulucenul are nevoie de cel puțin un slogan (bineînțeles, nu doar de unul); strigând încă „Cyborgi pentru supraviețuirea pe pământ", „Fugi repede, mușcă tare" și „Taci din gură și antrenează-te", propun „Faceți rude, nu copii!" Probabil că înrudirea aceasta este cea mai grea și mai necesară parte" (Haraway, 2015, pag. 161).

În locul unor scenarii apocaliptice angoasante, ce surescită egoul omului holocenic, Haraway optează pentru o voioșie generativă, dar și pentru teroare și gândirea împreună a unei ieșiri din impas, fapt ce o

As the title of the article would direct us to, this essay ought to be about a Lovecraftian monster populating cold bloody moon planets with horrid underworld depths, ready to destroy any sameness of humanoid creatures, wielding its suction organs to ingest the world backwards. The cthulhuiod oedipal drive construes to squirming wetly outside parents' wombs and slowly devours their insides. Slither undulating tentacles protruding from bodies always soft, squishy, boneless, aspire everything towards a gigantic mouth-anus.

Outside these Christian-eschatological and scatological ghastly resonances that the invoking of the name "Cthulhu" might bring in, there are Chtuloid worlds and critters with tentacles that work as speculative extensions that allow us to feel, think and discriminate differently and escape the anthropomorphic circle. The swift slippage from Cthulhu to Chthulu tries to engulf some space of the irreducible and disturbingly wide gap between phenomena and things, what Timothy Morton argues, amounts for the great disillusionment of disillusionment (Morton, 2013, p. 26). Cthulhu and Chthulu are kin words – and to this Haraway's theory of the Plantationscene or Chthuluscene amounts to – building odd-kin in times of tentacular-kin, within our species and all other fellow compostists that form the ongoing entities of the Earth.

Tentacularity has recently become a widespread metaphor for the particular spirals and nameless immaterial workings of the lived unreality of capitalism. China Miéville coined the term *Tentacular Novum* to describe the weird reality of contemporary culture characterized by inescapable grips of neoliberal capital flow, an inhuman silent but deadly alien monster that claims loud and clear that there is no alternative to this entanglement. Chaotic tentacles translate as monstrous deregulated and unpredictable 'paths' that generate an occult ceremonious spectacle, the un-namable sublime of capital. The still anthropomorphic Chtulhu monster combined with Chaosmagik practices of Dark Enlightenment closely translates the accelerated destratifying and deterritorializing hyperstitions of Anthropocentric capitalism.

Haraway's Chthulhu goes outside these monstrous visions since, for her, a tentacular, chthonic outset would imply thinking from the underground, entertaining wild multi-scalar visions of living and dying well on this planet. As she goes on explaining, "*My* Chthulucene, even burdened with its problematic Greek-ish tendrils, entangles myriad temporalities and spatialities and myriad intra-active entities – inassemblages – including the more-than-human, other-than-human, inhuman, and human-as-humus." (Haraway, 2015, p. 160). Informed by a posthumanist abandoning of individualism and human centricity, Haraway departs from it in the name of multiple metamorphoses and multiple directionality, polymorphous assemblages which do not have a singular trajectory, such as the linear view of time which accommodates prefixes as 'post' or words as *human*, now or *future*. "Scene" in Ctulhuscene originates from the Greek word 'kainos' translated as 'the recent now', a thing of the ongoing now, that collects up inheritances, the keinos of times that are not reducible to an instantaneous present.

The metonymic tool for thinking Chtuluscene is embodied in Haraway's theory of Chthuluscene in a species of spider – Pimoa Chtulhu – which inhabits the north-central Californian territories. The nightmarish Lovecraftian monster is replaced by a minoic- Medusa (or Pothnia Theron, the Goddess of All Animals). Chthonic times, the deep time of pre-classical Greek goddess Gaia or "Naga, Tangaroa, Terra, Haniyasu-hime, Spider Woman, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A'akuluujjusi," (Haraway, 2015, p. 5) belong to chthonic critters, denizens of the depths, abysmal and elemental. Terra is full of these chthonic energy continuums - they come before a nature-culture distinction, that is, before civilizing sky-gods; they are not astral, do not belong to the sky and definitely cannot be known through transcendental fabulation. They come to be known trough speculative fabulation that is through tentacular, libidinal and pre-oedipal pathways. Thus Chthulhuscene presupposes an alignment in tentacular worlding in which earthbound must entangle with the unheroic dreadful ones which/who craft material-semiotic net bags of little use in trials of strength but of great use in bringing home and sharing living and dying well, perhaps even the means of ecological recuperation for human and more than human critters alike (Haraway, 2015, p. 5).

Haraway's essay is imbued with puns, potent word slippages that form kindred pairs that intra-act not inter-act. Thus, making kin means at the same time making kind (they are etymologically related from Old English *cynn* meaning family, sameness) and generating relations, kindred, kinship, kindness.

She chooses compost, an amalgamous fertilizer of the democratically decaying organic material that generates humusities instead of humanities for a habitable "Multispicies Muddle" (Haraway, 2016, p. 48). Haraway's propensity for readily adhesive slogans (see her previous "I would rather be a cyborg than a goddess") resurfaces in her recent book *Staying with Trouble: Making Kin with the Chthuhuscene* where she advocates for kiinovating or "Making kin not babies", kin understood here not as genetic verticality but lateral multispeciation between different orders: " The Chthulucene needs at least one slogan (of course, more than one); still shouting: "Cyborgs for Earthly Survival," "Run Fast, Bite Hard," and "Shut Up and Train," I propose "Make Kin Not Babies!" Making kin is perhaps the hardest and most urgent part." (Haraway, 2015, p. 161)

Instead of panicky apocalyptic scenarios that excite the egos of holoscenic man, Haraway opts for generative joy, terror and collective thinking much in the same way that Timothy Morton finds laughter an appropriate response to the disillusionment of disillusionment in which we are bound to live until maybe the Great Sixth Extinction. Now that the idea of an individual or even that of context and local identity has mutated into the plural voices that go down the rabbit hole along with the human species, those living organisms

aduce aproape de argumentul lui Timothy Morton că soluția la dezamăgirea dezamăgirii în care ne regăsim, trăind până la a șasea Mare Extincție, constă în ludic (Morton, 2013, pag. 46). Acum că ideea de individ, context și identitate locală s-a dislocat în voci multiple, care se regăsesc în aceeași gaură de șarpe cu ființele umane, putem considera aceste glasuri drept generatoare de povești de același rang cu cele spuse de Homer sau W. Gibson: „Cu siguranță, astfel de timpuri tranzitive pe pământ nu trebuie numite Anthropocen" (Haraway, 2016, pag. 32). Ziditorii acestei lumi nu sunt numai oamenii. Celelalte creaturi tălmăcesc și ele istorii despre conviețuire, plăsmuire, creștere, ucidere, supraviețuire, descompunere și moarte, creându-și și ștergându-și urmele în același timp. Trebuie să învățăm povestiri noi – nonantropomorfe și nonanthropocentrice.

Tentacularul, din latinescul *temptatur* – a pipăi, a încerca – ajunge să definească o modalitate de sondare a insondabilului, a lumii retractate, retrasă în sine însăși. În același timp, tentacularul vine ca o modalitate de vindecare a rănii adânci dintre subiectivități, obiecte și materialități gânditoare. Sau, după cum ne spune Haraway, „Tentacularul este symchtonicul, deschizătura din care răsună suspine groaznice, încăierări și încâlceli, releuri ale trecerii care se succed în recursiuni generative ce formează viața și moartea" (Haraway, 2016, pag. 34). Tentaculele, înțelese ca asamblaje chtulhoide, fac loc unei poetici speculative ale cuplării și decuplării, care prin angrenare formează căi și consecințe, dar nu determinisme. Tentacularul înseamnă viață trăită printre rânduri (Haraway, 2016) și în afara cercurilor co-relaționiste sau a dispunerilor liniare.

Chthulucenul – compostul format din componenți organici și anorganici –anorganici devine un sistem sympoetic și nu autopoietic din moment ce, pentru Haraway, el implică montarea unor sisteme care, în primul rând și cel mai important, se reproduc unitar, în sincronicitate. În al doilea rând, ele nu depind de limitări spațiotemporale. În timp ce autopoieza se poate genera singură, circular și autoreferențial, ea nu se articulează într-un model suficient de convingător pentru a trăi și muri în post-Antropocen. Sistemele autopoietice deschid posibilitățile unei autodizolvări, epuizări, reconectări și erori, așadar, eventualitatea unei ieșiri din sistem sau redefinirea acestuia. Cu toate acestea, principiile auto-referențiale ce definesc aceste sisteme nu se pot extrapola în antropocen, unde simpla apariție a unei dereglări în bucla autopoietică aduce cu sine o dezordine și un deranjament intraactiv, ce cuprinde toate mecanismele componente. Nici o unitate formatoare nu își este sieși suficientă, ci doar o verigă codependentă ce intr-actionează cu celelalte (Karen Barad în Haraway, 2016, p. 162).

Acest joc intraactiv în desfășurare vine la pachet cu riscuri și deznodăminte neașteptate, dar, în aceste timpuri apăsătoare, trăirea în vecinătatea primejdiei se constituie ca singurul mod prin care putem depăși dezastrul ecologic în care ne regăsim. Sistemele synpoetice distribuie și împrăștie unități informaționale, dar, în același timp, nu instituie o homeostază predictibilă și artificială. Scopul ultim al proiectului sympoetic propus de Haraway ar fi, pe cât posibil, recreerea unor refugii sau terenuri în care aceste refugii ar putea fi simulate. Cum plănuiește Haraway să recreeze aceste refugii pierdute rămâne deschis speculațiilor, este ceea ce ea definește drept incertitudine creativă.

În termenii Isabellei Stengers, Gaia este în continuare imaginată drept o deitate intruzivă, un sistem format din procese care coagulează și susțin subsisteme întrețesute, dar nonaditive, într-un tot sistemic coerent și unitar (Stengers, 2015). Această Gaia există pentru a interveni în forță, nu pentru a ne imprima o idee de coaparteneță. Aceasta este Gaia consecințelor, Gaia din Anthroposcene, Capitaloscene, Nuclearscene, Plantationscene, Teschoscene sau orice altă metaforă care scoate la iveală vinovatul pentru această situație. În același timp, Gaia consecințelor nu este o zeiță a fertilității și maternității, acum că extensiile ei generative, dar și intruzive, sunt accelerate de folosirea generalizată a petrolului. Această Gaia este privită de Haraway ca fiind în continuare un sistem autopoietic care trebuie repoziționat și reorientat. Gaia sympoetică, chtonică și chtulhoidă reprezintă un caz radical materialist, ce colectează toate posibilele multitudini. O Gaia autopietică se auto-generează în funcție de limite și violarea acestora în moduri intraactive. O Gaia sympoetica se generează prin intraacțiunea angrenajelor biotice și abiotice.

Într-un capitalism al cârpelilor (Haraway, 2016), care nu mai poarte promova progresul sau îmbunătățirea condițiilor de trai, ci numai managerialul sau, mai degrabă, petici, adânca dispariție și pustiirea prelungită a mediului înconjurător cu soluții de compromis. La o asemenea situație, nu există o etică alternativă simplă. „Cei ce cred că au răspunsurile la stringențele prezente sunt extrem de periculoși." (Haraway, 2015). Acum trebuie să învățăm să locuim în vecinătatea precarității și a dezastrului, construind și gândind ce este mai bine pentru a supraviețui și trăi armonios. O mântuire totală nu este posibilă, așadar trebuie să interiorizăm pierderile, extincțiile și poate să acceptăm dispariția propriei noastre specii.

Recuperarea refugiilor va fi parțială, implicând suferință și deznădejde, acceptarea faptului că apa este irecuperabil contaminată cu reziduuri nucleare sau că solul va învăța să încorporeze plasticul și scurgerile de material nuclear. A trăi alături de Chtulhuscene înseamnă a jeli ireversibilul, ireparabilul și evitarea unui optimism ieftin sau, invers, a intrigilor apocaliptice. Moduri selective de trăire și sfârșire, în locul unei conviețuiri plenare (*mitsein*), devin la fel de periculoase pentru apropiatul Chtulhuscene. A trăi în afara lui implică o trăire fără consecințe, o capitulare în fața imaterialității birocratice, reprezentată de capitalismul hyperstițial al monstrului Lovecraftian, o epocă a indiferenței fără precedent. O alternativă la un astfel de tentacular ar implica o considerație regăsită pentru materie. Forțe materiale htonice, prelinse prin rănile generate de fracking, vor naviga pământul, precum niște drone indiferente. A rezista unei astfel de încâlceli presupune, la Haraway, un angajament față de o materie primejdios de proteică, o acceptare a scrutării ființelor din subteran și o descompunere alături de ei.

Surse:

Barad, Karen (2007) *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* Duke University Press.
Miéville, China (2008)„M.R. James and the Quantum Vampire Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?", *Collapse*, vol. IV, Urbanomic
Haraway, Donna (2016) *Staying with the Trouble: Making Kin in the Cthulhuscene* Duke University Press London
Haraway, Donna (2015) „ Antropocen, Capitalocen, Plantațiocen, Chthulucen: înrudirea sau devenind rude". Trad. Vasile Mihalache, Post(h)um 3, www.posthum.ro
Morton, Timothy (2013) „She Stood in Tears Amid the Alien Corn: Thinking Through Agrilogistics", *Diacritics*, Volume 41, Number 3, 2013, pp. 90-113
Stengers, Isabelle (2015) *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism* meson press

Alex Sessions, Un covor de microbi crescând pe sol acid în bazinul Norris Geyser. Cyanobacterii crescând sub un acoperiș solar (pag. 42-43)
Nieuwe Instituut, Institutul de arhitectură din Olanda, Rotterdam hetnieuweinstituut.nl cu Zebro, robotoul cu șase picioare de la Institutul de Robotică TU. Licență Wikicommons (pag. 44)
Nathan Reading, Rothia mucilaginosa pe Columbia Chocolate Horse. Nu au fost aduse modificări originalului (pag. 44-45)

that are storytellers as much as Homer or W. Gibson. "Surely such a transformative time on earth must not be named the Anthropocene" (Haraway, 2016, p. 32). The builders of the world are not only human earthlings. Living creatures do tell stories: of living, giving birth, nesting, nurturing, killing surviving decaying, dying making and erasing traces. We need to learn to tell new stories – non anthropomorphic and non anthropocentric.

Tentacular from latin *temptatur* – to feel and to try – comes to define a way to probe the unfathomable, the withdrawn world around and, at the same time, a way to soothe the wounded gap between objects and thinking objects. Or as Haraway puts it, "tentacularity is symchtonic, wound with abyssal and dreadful grasping, frayings, and weavings, passing relays again and again, in the generative recursions that make up living and dying" (Harway, 2016, p. 34).Tentacles as chthuloid assemblages make space for speculative poetics of attachment and detachment which do mesh, do form paths and consequences but not determinisms. Tentacularity is about life lived along lines (Haraway, Idem) outside correlational circles or linear arrangements. Life which becomes survival and yearning for refuge.

The chthuluscene – the compost of biotic and abiotic components – is a sympoetic not an autopoetic system since, Haraway argues, it involves assemblages of systems which are first and foremost collectively producing (syn-productive) in syn-chronicity and secondly they do not rely on space and time boundaries. While auto-poeticity may be self generative, self referential and looping it is not a sufficiently convincing model for living and dying 'well' in the post-Anthorpocene. Autopoetic systems do allow space for system meltdowns, breakdown, interconnections and glitches and thus system exits and redefinitions. However the homestatic, self-referential principles that define these systems cannot be extrapolated to anthropocentric times where throwing in a disturbance in the loop leads to an intra-active disarray and disarrangement of all forming assemblages. No forming unit is self-sufficient but agential, co-dependent and mutually intra-acting, (Karen Barad quoted by Haraway, 2015, p. 162).

This ongoing intra-active game comes with risks attached and unexpected ends but in this time of urgencies, living dangerously it is the only way to try and overcome. Sympoetic systems do distribute and spread information units but are not homeostastic – and, thus, not predictable. The final aim of Haraway's sympoetic project would be – if possible – to recreate refuges – or places where these refuges might be simulated. How Haraway is actually planning to make these gone refuges possible remains open for speculation, or in her words, creative uncertainty.

In Isabelle Stenger's terms, Gaia is still envisioned as an intrusive system formed by processes that compose and sustain entwined but non-additive subsystems as partially cohering systemic whole. This Gaia is here to intrude, not to make us feel like we belong, it is the Gaia of consequences, Gaia of the Anthropocene, Capitaloscene, Nuclearscene, Plantationscene, Teschoscene or whichever culprit one wants to incriminate. Gaia of consequences is, at the same time, no mother goddess now that its intrusive as well as generative extensions are accelerated by fossil-burning Man. This is, to Haraway, a Gaia still viewed as an autopoietic system that needs to be replaced and refocused. Sympoetic, chtonic, chtulhuoid Gaia is for Haraway the radically materialist event that collects all multitudes (Haraway, 2016, p. 38). An autopietic Gaia is self-generating, contingent, defined by boundaries and their violations in inter-active modes. A sympoetic Gaia is generating with biotic and abiotic assemblages.

In a world of 'patchy capitalism' (Anna Tsing quoted by Haraway, 2016, p. 42) that cannot herald the coming of progress or human bettering of life only manages to patch the deep erasure, path and prolonged devastation of the environment with short time solutions there is no simple alternative ethics: "Those who believe to have the answers to the present urgencies are terribly dangerous". Now we need to learn how to live in precarity and devastation by thinking and doing what's best to survive and live well. Total salvation is not possible, so we need to handle loss, living and dying of species, perhaps even accepting the disappearance of our own species. Recuperation and refuge will be partial- suffering and misery included, waters contaminated on a soil that will incorporate plastic and nuclear waste.

Living within Chtulhuscene means grieving the undoable, the unfixable and avoiding both cheap optimism or apocalyptic diegesis. Selective ways of living and dying instead of being all with (*mitsein*) becomes equally dangerous for Harway's coming Chthuluscene. To live outside the Chthuluscene implies living without inconsequentiality or, in other words, surrendering to bureaucratic immateriality, to the time of Lovecraftian-Cthulhu hysperstitial capitalism, a time of unprecedented looking away. An alternative to such tentacularity would be a matter of care. Chthonic forces of matter oozing out from the Earth's fracked wounds would navigate the world as inhuman drones. Staying with the trouble, in Haraway's terms, implies a commitment to an unruly, messy and dangerously protean matter, accepting the gazing eyes of denizens of the underworld, composting and sharing the muddle as kindred organisms, not aliens or foes.

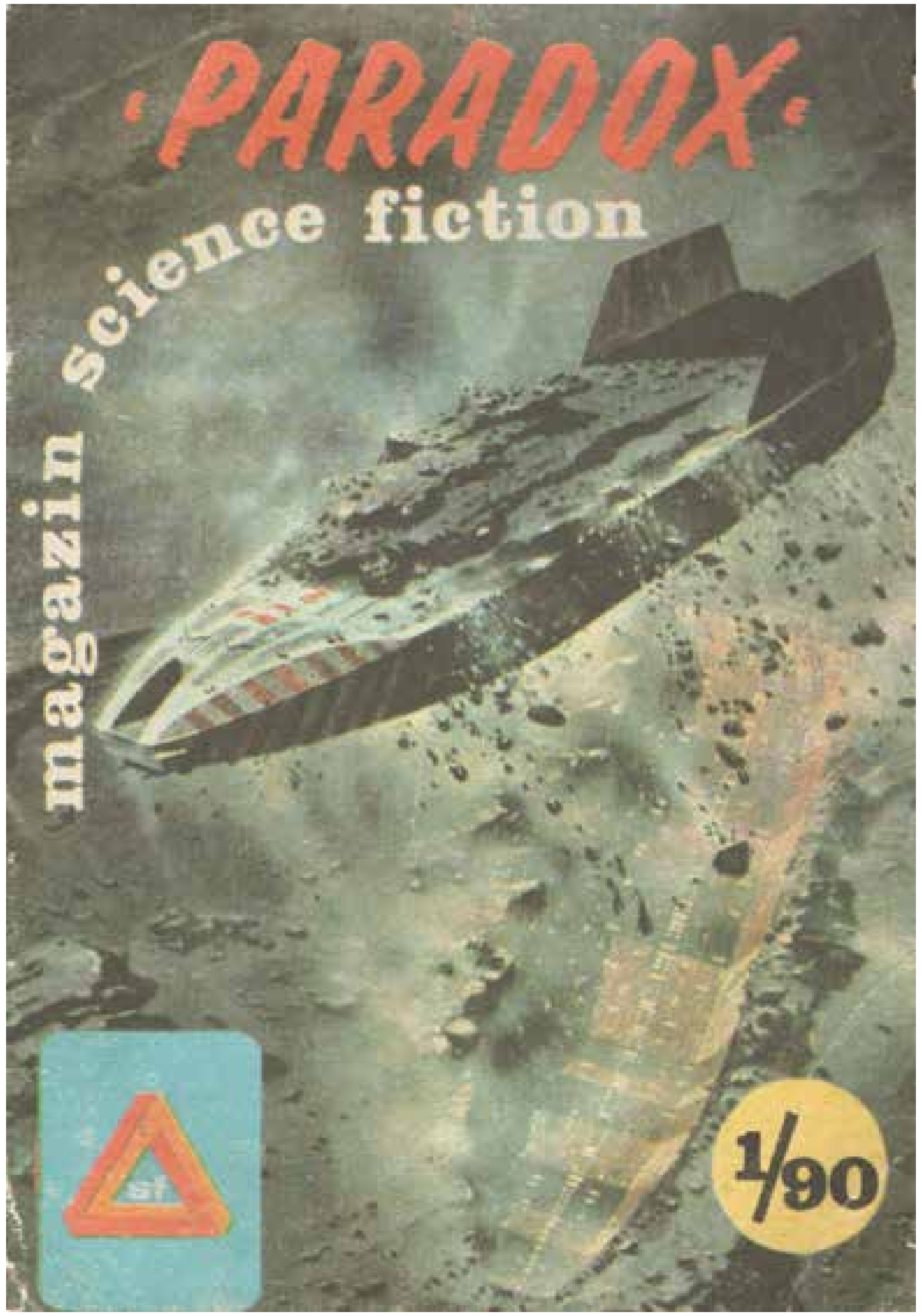
Sources:

Barad, Karen (2007) *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* Duke University Press.
Miéville, China (2008) "M.R. James and the Quantum Vampire Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?", *Collapse*, vol. IV, Urbanomic .
Haraway, Donna (2016) *Staying with the Trouble: Making Kin in the Cthulhuscene* Duke University Press London
Haraway, Donna (2015) "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin", *Environmental Humanities*, vol. 6, pp. 159-165
Morton, Timothy (2013) "She Stood in Tears Amid the Alien Corn: Thinking Through Agrilogistics", *Diacritics*, Volume 41, Number 3, 2013, pp. 90-113
Stengers, Isabelle (2015) *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism* meson press

Alex Sessions, A microbial mat growing on acidic soil in Norris Geyser basin. Cyanobacteria growing under sunscreen top (pp. 42-43)
Nieuwe Instituut, Holland's Architectural Institute, Rotterdam hetnieuweinstituut.nl featuring Zebro, the six legged robot from the TU Delft Robotics Institute. Licensed from Wikicommons (p. 44)
Nathan Reading, Rothia mucilaginosa on Columbia Chocolate Horse. No changes were made to the original (pp. 44-45)

Occultism

Ștefan Tiron



La început de '90, în gașca de liceu de atunci s-a produs un fel de schismă.
Cei mulți din gașcă au ajuns cum-necum la Casa Schiller, unde pe vremea aia se țineau cursurile Noua Acropolă. Aproape toți prietenii mei au început să se ducă acolo în mod regulat. Și de acolo, au început să vină cu fel de fel de materiale printate, bătute la mașină, xeroxate și capsate cu capsatorul de mână. Erau texte care sunau precum „Vocea Tăcerii", „Isis Dezvăluită" etc. Pomeneau de cineva pe nume Doamna Blavatsky sau unu', Guzman, din Brazilia. Și, brusc, toți vorbeau în pauza mare despre nume grele – Buddha, Pitagora, Platon, dar și despre „Doctrina Secretă", despre cunoașterea secretă a Egiptului Antic și ce au învățat grecii de-acolo. Despre Marii Inițiați și despre rase non-umane (aici deja ne certam) diverse care se încarnează pe alte planete, în alte galaxii, în cicluri care durează milioane de ani. Da' asta nu era neapărat nou.
Țin minte că toate hobby-urile și preocupările dinainte de '89 aveau cumva de-a face cu civilizații dispărute și capete olmece. Știai mult mai multe despre cel mai vechi oraș de pe pământ – Ierihon, despre combinatul siderurgic, vechi de 7000 mii de ani, de la Metsamor din Armenia, decât despre domnitorii și bătăliile contra turcilor sau despre Cuza. Mâncai pe pâine Tăbliţa găsită la Aiud de niște mineri, în a cărei compoziție intrau tot felul de metale rare din spațiul cosmic. Sau despre Aluminiu și Iridiu, imposibil de făurit la vremea aia. Le țin minte și acum. Poeziile din liceu erau un calvar. Să repeți pe dinafară toate versurile alea. De ce?? Dacă știai totul despre bujiile din deșertul Gobi, găsite în roci vechi de milioane de ani, restul era vax.
Să nu mai zic nimic despre bateria din Bagdad. După aia, am văzut ceva episoade cu Arthur C. Clarke, un moș cu ochelari cu rama groasă și cămașă descheiată la piept, care transmitea de undeva din Ceylon și vorbea despre tot felul de ciudățenii. Despre bile imense de piatră goală pe dinăuntru din Costa Rica, despre care nimeni nu știa cine le-a făcut și când. După aia, am făcut legătura dintre moșulică ăsta și coperta cărții *Odiseea 2010*, din care o tot puneam pe mama să îmi traducă (cât mai știa și ea din franceză). Tot ce era exotic, obscur, greu de datat, greu de dovedit, îndepărtat, inexplicabil – era bun. Recunosc că nu mă interesau deloc Sarmizegetusa, tracii-dacii, și am pierdut aproape

A kind of rift broke in the highschool bunch at the beginning of the 90s.
Most in the gang ended up willy-nillingly at Schiller House where classes from the New Acropolis were being held in those days. Almost all my friends started going there regularly. From there they came in with all sorts of printed, typed, and copied or hand- stapled material. There were texts that sounded like The Sound of Silence, ISIS Disclosed etc. They were mentioning about someone by the name of Lady Blavatsky or a guy named Guzman from Brazil. Suddenly, during lunch-break everybody was talking about sounding names like Buddha, Pitagora, Platon and the Secret Doctrine, about the secret knowledge of Ancient Egypt and what the Greeks had uncovered from there. Or about the Great Insiders and varied non-human races (here was the place where we started arguing) that are incarnating in other planets, galaxies and cycles which last for millions of years. Well this was not exactly new.
I recall that hobbies and preoccupations before 1989 were somewhat related to gone civilizations and olmec skulls. You knew more about Ierihon-the oldest city on Earth- and the 7000 years old steel-mill of Metsamor in Armenia than about reigns and rulers and battles against the Turks or about Cuza.
You were digging up the tablet found in Aiud by some miners composed of all sorts of rare metals from outer-space. Or you were looking out about Aluminium or Iridium, impossible to manufacture during those days. I still remember those things, even now. Poems in high school were torture: to learn by heart all those lines. Why? If you knew all about the plugs from Gobi desert which had been found in million years old rocks, the whole rest was wack.
Oh and not to mention the battle in Bagdad. After I saw a few episodes with Arthur C. Clarke, an old man with thick framed glasses and chest opened shirts who was transmitting all sorts of oddities from somewhere in Ceylon like Costa Rican giant stone balls, empty inside of which nobody knew anything: how were they made and when? Afterwards I managed to make a connection between ye-old-man and the hardcover of *Odyssey 2010* that I kept asking mum to translate for me (or at least from how much she still kept out of her French). Everything that was exotic, obscure, hard to date and hard to prove, far-away or inexplicable was worthy. I admit, I was not at all interested in Sarmizegetuza, Thracians nor Dacians and I have missed out on all trips to Adamclisi but I kept dreaming of Easter Island and San Agustin culture from Columbia.
Instead of learning maths, national history or Romanian grammar you would have specialized in crypto-zoology. You would have done that also to make yourself interesting while, in truthiness, it was also the time when you used to read the same book all over again. You knew everything about the Snake of the Sea, the Loch Ness monster and even the possibility that the Babillonian griffons on those blue ceramics varnished walls were indeed real species. It was phenomenal / brilliant. Dan Apostol was the apostle of these things, these oddities and enigmas out of ruffled, black and white books with 0 resolutions, which had circulated from hand to hand. At their back-end cover there were mysterious bibliographies to which you wouldn't have access to, with references to zines from the Soviet Union and above all, very often mentioned, to an American magazine called *OMNI*. Yeti or the Elder of the Sea: the giant squid from the depths who was fighting the cachalot from Moby Dick, undiscovered

toate excursiile la Adamclisi, dar visam la Insula Paștelui și la cultura San Augustin din Columbia.
La școală, în loc sa înveți mate, istoria neamului sau gramatică română, te specializai în cryptozoologie. O făceai și ca să pari interesant, dar era și vremea când citeai de mai multe ori aceeași carte. Știai totul despre „șarpele mării", despre monstrul din Loch Ness și despre însăși posibilitatea ca Sirușii babilonieni, care apăreau pe zidurile alea de ceramică smălțuită din Babilon, să fie specii adevărate – era fenomenal. Dan Apostol era apostolul acestor lucruri, bizarerii și enigme în cărți cu colțuri îndoite, care circulau din mână în mână, cu ilustrații alb-negru, șterse și cu rezoluție fix zero.
La sfârșitul lor, erau bibliografii misterioase, la care nu aveai acces, cu trimiteri la reviste din Uniunea Sovietică, adesea fiind menționată și o revista americană, pe nume „OMNI". Yeti sau „bătrânul mării" – calamarul gigant din adâncuri, care se bătea cu cașalotul Moby Dick, lumi neelucidate, carele zeilor, de ce tac civilizațiile extraterestre, toate astea existau deja.
Țin minte și ceva care chiar m-a fascinat la un moment dat, mult înainte de *The Future is Wild* sau cum se chema seria aia de pe Animal Planet. Tot într-o carte de-a lui Apostol zicea cum o să evolueze păsările după ce o să dispară oamenii de pe pământ și cum o să fie numai câmpuri de ierburi, toate pădurile tăiate, da' creștea multă iarbă în care alergau păsările astea inteligente, care semănau cu niște struți sau păsări moa. Țin minte asta.
Țin minte și prima ceartă – o informație despre un tren sau metrou japonez planificat la 10.000 km/h. Nici acum colegul meu cel drag de liceu nu mă crede că am citit asta undeva într-o revistă germană, pe care mi-a dat-o Remo, care a emigrat împreună cu fetele și soția în Israel, chiar în vremea aia sau poate un pic înainte. Tovarășul meu zicea că am inventat povestea și că nu se poate așa ceva, pentru că l-a întrebat pe tăică-su', care e geolog de meserie, și că astfel de trenuri cu viteze atât de mari nu au cum să existe nici măcar în viitor. Eu am încercat să îl conving timp de ani de zile, vorbind despre maglev, despre vacuum, da' nimic. Din cauza asta, nici nu prea aveai succes la fete cred, iar profii te treceau de milă.
Dar atunci, cu Noua Acropolă, a fost altceva, era ceva prea serios la mijloc. Totul căpătase un aer ierarhic, de ierarhii ascunse. Eram de acord cu toții că există undeva sub pământ Agartha și eram înnebuniți să știm mai multe despre înțelepții de-acolo, care au grijă și conduc lumea. Dar nu puteam înțelege cum se duceau cei mai buni prieteni din gașcă la examenele de la Noua Acropolă, la Schiller, ca să își scoată diplome cu hieroglife pe ele.
Cu toate că suna bine să ai diplomă în cunoaștere secretă, în neoplatonism, mai ales când știam cu toții ce oribile erau testele și lucrările de control la școală (de fapt, vorbesc tâmpenii, pentru că ne distram groaznic și devenisem din ce în ce mai nesimțiți și golani spre final). Colegii mei se duceau în mod regulat și începuseră miștourile grave între noi.
Între ăștia, care mergeau acolo, și noi, care stăteam pe margini și făceam bășcălie. Nu era frumos. Nici nu îmi dau seama ce era, era clar că era un fel de gelozie la mijloc, mai ales când se vorbea de inițiați și tu te simțeai pe lângă. Oricum, era vorba de maeștri, discipoli, grade de inițiere, învățături ascunse etc. Piața era cumva saturată deja, începuseră să curgă tot felul de broșuri DIY, revistuțe de Yoga Maha Mudra, mult Eliade, dar nu numai. Era plin la anumite tarabe de Patericul, Sfinții Părinți, Părinții Capadochieni și, mai ales, *Filocalia*, în multe volume. Ba și Fundația Anastasia mai scotea la greu volume. Apăruseră și Osho, și călătoriile lui Alexandra David-Neel în Tibet. Nu înțelegeam de ce, dacă totuși aveai acces la cărțile astea, trebuia să te duci ca dobitocul la Noua Acropolă, la Casa Schiller, să ai un acces special?
Când am ajuns acolo, noi, ăștia neinițiați, am rămas mască (oricum eram puși pe făcut mișto la greu) când l-am văzut pe „Ivo" Ivancenko (parcă așa îl chema), care stătea lângă un televizor din ăsta mare și greu, vorbea și nu prea înțelegeai ce zice – avea un accent incredibil. Ivo, acest prim teozof al tinereților noastre, cel care îți dădea diplome în cunoaștere secretă, părea un gagiu sincer, stânjenit parcă de prezența publicului, complet necarismatic și nemistic, îmbrăcat la costum și vorbind despre dialogurile lui Platon, despre karma și dharma cu o lejeritate și o nonșalanță admirabile.
Ivo era un emigrant refugiat din fosta Iugoslavie, unde începuseră deja conflictele. Mediul de la Schiller era foarte sărăcăcios, fără efecte speciale, fără calculatoare și ecrane, în semiîntuneric și un pic jerpelit și îmbâcsit cu miros de perdele grele de catifea din aia roasă de atâta tras într-o parte și-n alta. Cert este că acolo și-au avut inițierea cei mai buni prieteni ai mei de liceu.
După aia, am aflat că mergeau (ba am și văzut lucrări) să facă ceva lucru manual benevol, făcând diverse producții, fel de fel de fake-uri, imitații de basoreliefuri egiptene, cópii după sculpturi antice, care erau mai apoi vândute celor interesați, în scopul strângerii de fonduri pentru organizație. Cei de acolo s-au prins că acești colegi aveau veleități artistice și i-au pus la treabă. Foarte bine și, sincer vorbind, toți visam să facem o bucată de Nefertiti, un sceptru de faraon, un nas de Cleopatra.
Asta era o ocazie foarte bună. Chiar dacă pe față făceam mișto de ei, pe ascuns păstram cu mare sfințenie toate broșuricile și traducerile date de prietenii mei.
Mai am și acum *Vocea Tăcerii* pe undeva, cred. Tocmai asta era schema – exista, în sfârșit, o instituție care să vorbească unor puștani de liceu lucruri pe care la liceu nici prin vis nu apucai să le discuți sau împărtășești cu nimeni. Ba cu cât era mai kitsch, cu cât era mai pe genunchi făcut totul și cu cât topicurile erau mai înalte, mai elevate, mai ezoterice și cercul – mai restrâns, cu atât era mai bine, devierea mai mare. Țin minte că erau tot felul de oameni acolo, sincer, din toate categoriile sociale, bătrâni, tineri, femei, bărbați – toți vorbeau super lejer. Diversitatea era maximă. Și cel mai tare era că mergeai să mănânci la primul fast food, deschis chiar în fața la ASE pe Dorobanți, nu mai știu cum se chema, „La Cornel", „La cineva", acolo am mâncat primul sandvici la microunde. Dacă aveai ceva parai, acolo mergeai. Aparat de microunde din ăla cu farfurie rotitoare înăuntru, de se rotea cu sandviciul cu brânza care se topea și după aia mergeai la încă o tură de cunoaștere secretă la Casa Schiller.

Revista/fanzin *PARADOX*: Magazin Science-Fiction. Nr. 1 (16), August 1990. Coperta Chris Foss. Timișoara
Arad: Editura Sophia (pag. 48)
V. Kratokhbil (1992). *UFO Oaspeți din viitor* (documente necunoscute, fotografii, studii). Minsk (pag. 49)
Ghe. Veniamin Ghițu (1991). *O poveste mortală*. Desene de Anghel Sorin. București: Editura Trei Iezi Cucuieți (pag. 49)
Iris, SF / fanzin, nr. 4, 1993, Editura IRIS (pag. 49)

worlds, the Gods' carts, why extraterrestrial civilizations are silent, all this was in already. I still remember also something that had fascinated me at a certain point, much before the Future is Wild, or ,what was that called?, that series on Animal Planet? In a book by Apostol it was explained how birds would evolve after humans are extinct and how there are going to be only herbage fields, all deforested but with a lot of grass growing tall for these intelligent birds which resembled ostriches or Moa birds. I do remember this.
I do remember as well the first argument – information over a Japanese train or underground designed to reach up to 10.000 km/h. Even now, my dearest high school friend (who is a sociologist today) would not believe that I've read that somewhere in a German magazine borrowed from Remo- who had emigrated with his wife and daughters in Israel just during that time or shortly after. My buddy kept telling me that I had made up the story and that something like that is unlikely since he had asked his dad who works as a geologist and who had told him that trains cannot reach such speeds even in the future. I have tried to convince him over the years by talking about maglev, vacuum- yet nothing. I think it was for this reason that you had no lack with the ladies and teachers would pass you out of pity.
But with the New Acropolis was another thing, this was too much of a serious matter. Everything gained a kind of hierarchical atmosphere of hidden rankings. We all agreed that Agartha was somewhere beneath the ground and we were crazy in finding out more about the wise people there who took care of us and lead the world. But I could still not figure out how were my best friends in the gang going to exams in the New Acropolis at Schiller and getting their diplomas with hieroglyphs on them.
Although it did look good to have a diploma in secret knowledge or neo-platonism, more so, when we all knew how horrible school written examinations were (in fact I am beating around the bush here, we had loads of fun as we become more and more indolent and indeed rascals towards the end). My classmates were regularly going to that and that's when we started to tease ourselves heavily.
The tease kept going between those who went there and those of us, bystanders, who made fun of them. It was not nice. I can't really tell what was it all about; clearly there was some form of jealousy involved, especially when they talked as insiders and you felt left out. Anyway it was all about masters, disciples, degrees of initiation, hidden lore etc. The market had become saturated already with all sorts of dropped DIY brochures, small magazines of Yoga Maha Mudra, a lot by Eliade and much more. Certain stalls were full of the Paterícon, Holy Fathers, Capadoccian Fathers and *Filocalia* in many volumes. Even Anastasia Foundation heavily put out many volumes. Osho was there too as well as Alexandra David-Neel's travels in Tibet. Then, at about the same time with Discovery Channel, the first books on natural disasters, extreme weather, crushing storms. I still did not understand why, if you had access already to all these books, you still needed to go, like an ass, to the New Acropolis, at Schiller House in order to get special access?
When we arrived there,we, the non-initiated, fell dumbfounded (we were set on making fun anyway) when we saw "Ivo" Ivancenko (or what's his name) who was standing there, near one of those big TVs and who talked with difficulty so that you wouldn't have understood much of what he was saying – he had an incredible accent. Ivo – all suited-up and talking about karma and dharma with an admirable easiness and nonchalance, the first philosopher of our youth who issued us diplomas in secret knowledge seemed like a sincere chap, a bit uneasy with the public, a completely non- charismatic and non-mystical guy.
Ivo have been an immigrant from former Yugoslavia, where conflicts had already started. The environment al Schiller was very shabby with no special effects, screens or computers, clugged, demi-lit and a little time-worn with a specific smell of velvet curtains outworn by so much side to side pulling. What is sure is that, in there, my best high-school mates had their initiation.
Afterwards I found out they were going there also for some voluntary hand-crafting for different productions: all kinds of fakes, counterfeits of Egyptian bas-reliefs, copies of ancient sculptures that were later sold out to those interested as fundraising for the organization. Those in charge seized that these colleagues of mine had some artistic talent and put it to work.
All good. Honestly speaking we were all dreaming of making a piece of Nefertiti, a Pharaoh's sceptre or Cleopatra's nose.
This was a very good moment: even if, on the surface I was making fun of them, I would secretly keep, with saintly devotion, all the small brochures and translations that my friends gave to me. I believe I still have *The Sound of Silence* out there somewhere. That was the whole scheme – finally there was an institution out there to speak to some kids in high school about new things, things that only in your dreams and not even, you would have shared or talked with anyone.
The more kitsch, recklessly done, the more esoteric and the entourage more restricted, the better, the greater the deviation. I recall that there were all sorts of people from all social categories: elders, youth, women, men- all talking, all super- laid-back. There was maximum diversity.
And the best of all was that you would end up eating at the first ever fast-food opposite ASE, on Dorobanți street, which was called LaCornel or something. There I ate the first microwaved sandwich. If you would had some greens that's what you went for. That kind of microwave machinery with a rotating plate inside that made the sandwich roll and the cheese melts. Then you were up for another round of secret knowledge at Schiller House.

Translated from Romanian by Georgiana Cojocaru.

Magazine/fanzine *PARADOX*: Magazin Science-Fiction. No. 1 (16), August 1990. Cover by Chris Foss. Timișoara (p. 48)
V. Kratokhbil (1992). *UFO Guests from the Future* (unknown documents, photos, studies). Minsk (p. 49)
Ghe. Veniamin Ghițu (1991). *A Deadly Story*. Drawings by Anghel Sorin. Bucharest: Editura Trei Iezi Cucuieți (p. 49)
Iris, SF / fanzin, issue 4, 1993, Editura IRIS (p. 49)

Argumente pentru o metodă și împotriva unei strategii

Arguments For a Method and Against a Strategy

Chat: Cristina Bogdan, Alina Popa, Florin Flueraș

Second Artworld (fost Unsorcery) este proiectul Alinei Popa și al lui Florin Flueraș. Concept gol: la început e o reacție, o intuiție, arunci înaintea ta un concept, un nume, ca să mergi mai departe (conceptul acționează din viitor). Unsorcery, Black Hyperbox, Postspectacol, Biroul de Cercetări Melodramatice, Candidatul la Președinție, Bezna au început ca niște concepte goale. Second Artworld este cel mai nou și deci cel mai gol dintre ele.

Alina: Când i-am povestit că Artworld a incorporat Unsorcery, Larisa Crunțeanu îmi scria pe chat că mergem într-un plan din ce în ce mai general cu aceste „numiri". Mi s-a părut o observație importantă.

Florin: Într-un text din acest dosar, scriu despre anumite entități artistice care au apărut în ultimii zece ani în București. Le-am numit esthetic entities sau artworlds. Într-un fel, Second Artworld e o meta-entitate de felul acesta, pentru că incorporează aceste reflecții. Deși Second Artworld duce cu gândul la critică instituțională, nu ne interesează asta aici. E mai important aspectul de lucrare artistică în calitate de lume – *artwork as artworld*. Lucrări care nu doar se inserează în lumea artei, ci își adresează, modifică sau creează propriile condiții și posibilități de existență, într-un fel își creează propriul ecosistem artistic.

Alina: Adică, ne-am dat seama că nu putem descrie ce facem ca artiști fără să contrafacem informația. Și că poate „the artwork" nu trebuie să fie ceva individualizabil și deci reprezentabil, poate că e mai mult o lume, un parc tematic, dacă vrei. Un fel de dinoworld, un Westworld pe probleme de artă. Numai că Westworld e o lume separată, o zonă autonomă, dar pe cât e de autonomă, pe atât e de subordonată. Și Artworld lucrează în mediul subordonării, nu prea ne facem iluzii în privința asta. Sigur, și informația asta e tot contrafăcută. Lucrăm în subordonare și confuzie. Lucrăm cu iluzii, ne facem iluzii.

Florin: Îmi mai place să fac asocieri cu tot felul de explorări fictive sau reale, în care o capsulă (navă spațială, minicomunitate) se desprinde de o bază stabilă și, de obicei, de aici încep problemele. E greu de reglat multitudinea de parametri care să stabilizeze și să mențină o microlume. O lucrare e un element al unei lumi (lumea artei). La ce fel de dezastru poate să ducă ambiția de a-ți depăși condiția de element într-o lume, prin inițierea unei microlumi paralele?

Alina: Păi, la dezastrul că lumea aia paralelă e, de fapt, lumea asta. Tino Sehgal adusese într-o discuție publică argumentul că asta fac și corporațiile, devin entități individuale, iar asta nu e cu nimic mai interesant decât strategia figurii clasice a artistului individual,

Second Artworld (former Unsorcery) is a project by Alina Popa and Florin Flueraș. Empty concept: in the beginning there is a reaction, an intuition, you throw out a concept, a name, in order to move on (the concept operates in the future). Unsorcery, Black Hyperbox, Postspectacle, The Bureau of Melodramatic Research, The Presidential Candidate, Bezna – they all began as empty concepts. Second Artworld is the newest concept and therefore the emptiest of them all.

Alina: When I told her that Artworld had incorporated Unsorcery, Larisa Crunțeanu wrote me over the chat that we were moving to an ever more general level with these "names". It seemed an important observation to me.

Florin: In one of the texts in this section I write about certain entities that have come out in the last 10 years in Bucharest. I called them aesthetic entities or artworlds. In a sense, Second Artworld is a meta-entity, because it incorporates all these reflections. Although Second Artworld alludes to institutional critique, this is of no interest here. It is the aspect of the artwork as world which is more important – artwork as artworld. Works of art that do not only insert themselves into the artworld but that address, transform and create their own conditions and possibilities of existence, in a way they create their own artistic ecosystem.

Alina: We realized that we cannot describe what we do as artists without forging the information. Maybe the artwork doesn't have to be something individualizable and therefore representable, maybe it is more of a world, a theme park, if you like. Some kind of dinoworld, a Westworld for artistic matters. Only that Westworld is a separated world, an autonomous zone, but it is as subordinate as it is autonomous. And Artworld works in the medium of subordination, we are surely not deluded in this respect. Surely, even this information is forged. We work with subordination and confusion. We work with illusions, we delude ourselves.

Florin: I like to make associations with all kinds of fictitious or real explorations in which a capsule (a spaceship, a micro community) detaches itself from the base and then usually the problems start. It is hard to keep in check the many parameters that stabilize and maintain a micro-world. A work is an element of the world (art world). What disasters can the ambition to change one's element-condition in the world by initiating a parallel micro-world bring about?

Alina: Well, the disaster that this parallel world is in fact this world. Tino Sehgal brought the argument in a public discussion, that the corporations do exactly the same thing, they become individual entities, and this is by no means more interesting than the strategy of the classic individual artist, who works under his or her own name. He somehow suggested that individualism is impossible to avoid. He is right, but a collective is interesting as long as it allows to be a space of divergence, a "we" that is not reducible to "I". He agreed, too. It was a discussion on artist collectives. How does one do so that the ship you were talking about is not hermetically closed and can travel through worlds without being parallel but transversal? I think I would like the world to be crooked, ready at any time to dissolve if necessary.

Florin: There is a question of fine adjustment here. A ship has to be hermetic; otherwise everything would collapse before something even begins to take shape. Sometimes it is very important not to get contaminated with the atmosphere of an environment. To realize this, the idea of the capsule and a radical separation are the first

care lucrează sub propriul nume. Cumva, sugera că individualismul e imposibil de evitat. Are dreptate, dar un colectiv este interesant atâta vreme cât permite să fie un spațiu al divergențelor, un „noi" care să nu poată fi redus la un „eu". A fost și el de acord. Era o discuție despre artist collectives. Cum faci ca nava de care tu vorbești să nu fie ermetică și să poată traversa lumi, să nu fie paralelă, ci transversală? Cred că mi-ar plăcea ca lumea să fie mai oblică, gata să se dizolve, dacă e cazul.

Florin: Aici e vorba de un reglaj de finețe, cred. O navă trebuie să fie ermetică, altfel totul ar colapsa înainte de a începe. Câteodată, e foarte important să nu te contaminezi cu atmosfera unui mediu. Pentru asta, ideea de capsulă, de separare radicală, e o primă condiție pentru o explorare reală. Altfel, e ca și cum ți-ai explora propria ogradă, rămâi continuu în mediul înconjurător, acasă. În același timp, e important să simți când, în anumite spații alien, e momentul să deschizi capsula. Există exemplul atâtor exploratori care au supraviețuit datorită deschiderii unor influențe și forme de viață străine.

Alina: Poate că iar idealizăm ceva ce în realitate nu se întâmplă ca în teorie. Dar comparația cu nava mă face să mă gândesc la ideea de spațiu delimitat, alienat, un cadru, o formă care devine un semn. De exemplu, grupurile tind, de regulă, către omogenizare, își autocreează bariere. Uite cum se închide cercul atunci când un grup se întâlnește, se creează o delimitare și o scenă la mijloc. Aici e interesant că și audiența e inclusă în cerc. Am încercat să lăsăm grupul Black Hyperbox deschis. Florin, îți amintești ce complicat era să lucrezi cu o structură socială mereu în schimbare? Crezi că entitățile astea devin în final niște minicorporații simbolice?

Black Hyperbox a fost inițiat de Alina și Florin în 2015 și a fost dezvoltat în 2015-2016 împreună cu Adriana Gheorghe, Andreea David, Ioana Gheorghiu, Cătălina Gubandru, Cristian Nanculescu, Bogdan Bălan, Anastasia Jurescu, Alexandra Ivanciu, Larisa Crunțeanu, Xandra Popescu, Cosima Opârtan și Ion Dumitrescu. Lucru în paralel, cu minim angajament. În procesul (social, artistic) au mai intrat și ieșit diferiți artiști. Black Hyperbox are o parte discursivă (care a alimentat cartea *Black Hyperbox*) și una performativă (s-au produs performance-uri, metode de gândire, film, idei, nimic). Gândire performativă, reactualizare continuă a structurii sociale vs. cadre prestabilite. Să lucrezi în structuri sociale fluide, încercând să produci mutații în structurile experienței. Legislare interioară (a experienței – ce ești capabil să percepi) vs. legislare exterioară, socială.

Cristina: Mă interesează paralela între cadrul experienței interne (structurile transcendentale experienței) și cel al experienței externe (prin asta înțeleg experiența socială, organizațională). Sugestia voastră e că acestea două sunt situate pe un cerc hermeneutic, una duce la cealaltă, care duce din nou la prima, dar e deja altceva etc. Revoluția trebuie să fie metafizică, înainte de a fi politică?

Florin: E imposibil să confrunți puterea de a crea subiectivitate și realitate a acestui sistem prin critică, „rezistență" sau proteste. Acestea nici nu mai sunt deranjate, sunt perfect integrate în estetica acestei realități. Nici inovațiile în social, politic nu sunt suficiente, e nevoie de crearea de noi structuri de posibilitate, de noi forme estetice, de alte ficțiuni care pot deveni realitate, de alte lumi. Acum, într-un fel, una zicem și alta facem. În mod intenționat, creăm o tensiune între partea discursivă și cea artistică. În nici un caz nu vrem să ne aplicăm teoriile în ceea ce facem, de aceea am tot menționat dorința de a ne aliena prin gândire de practică și prin experiență de concepte.

Alina: Structurile transcendentale ale experienței de care vorbești sunt limitările experienței, biologice (văd doar un anumit spectru al luminii, aud doar un anume spectru al sunetului etc.) și culturale (de exemplu, aud liniștea, o cultiv, este un mod de a crea comunitate, ca la Quakeri, sau mă plictisește, creează bariere, pentru că m-am obișnuit să funcționez numai pe „cod roșu", stres, adrenalină, să fiu imersată într-o stare de „bare activity", cum o numește Brian Massumi – cam asta face capitalismul actual). Devierea acestor structuri se face prin modificări estetice, perceptuale, care duc la modificări conceptuale (conceptul se modifică pentru că el poate descrie noi structuri), care dacă sunt puse în acțiune, incorporate, modifică și perceptul. Cam așa pot răspunde la întrebarea ta: mă interesează cum anumite forme estetice creează diferite forme sociale, cum poți re-coregrafia organizarea socială, tipuri de comunitate prin dramaturgia acestor coduri estetice care, în realitate, creează tipuri de spații.

Cristina: Deci răspunsul este da :)

Alina: Nu neapărat! Dar întrebarea este foarte bună :) E o relație de necesitate, dar nu și de suficiență. Nu ajunge să schimbi ceva în structura interioară ca să schimbi în cea socială. Fără să înțelegi mecanismele perceptuale care coregrafiază relația individ-societate, nu prea se poate interveni în superstructuri.
Cumva trebuie produs ceva mai mult.

Florin: Altfel poți, așa cum zice Mark Fisher, să ajungi doar la „depressive hedonia" – forma contemporană de depresie care nu se mai manifestă printr-o incapacitate de a avea plăcere, ci printr-o inabilitate de a urma altceva decât satisfacția plăcerilor, o inabilitate de a realiza că lipsa, golul pe care-l simți trebuie adresat în afara principiului plăcerii. Ca un exemplu banal, experimentarea cu substanțe poate lărgi frame-ul experienței, dar asta e ca și cum ai citi un text (poate chiar și discuția asta) sau ca și cum te duci la psiholog să îți „înțelegi" doar rațional și mental problema, sau chiar dacă mergi și mai departe și înțelegi că problema nu e a ta, ci a societății. Ce nu intră în obicei, în comportament, în corp, în forma de viață nu prea are decât efectul unui calmant cu acțiune temporară și, ca multe calmante, cu efect de bumerang.

Alina: Ah, și să nu uităm că până la urmă orice transgresiune a modurilor de experiență dominante e vândută pe piața subiectivității, noul câmp al claselor sociale, ca lifestyle (poți să îți cumperi o călătorie în nord pentru a experimenta „liniștea finlandeză"). Uite un still dintr-un video în care bancomatele emit fum de culoarea logoului lor și un voice-over ne ghidează printr-un exercițiu de respirație.

Florin: Eu mă refeream mai mult la ceea ce Rosanna McLaughlin numește lifestyle porn, în care centralitatea principiului plăcerii, dorințele și identitatea se asociază foarte bine cu anumite „upmarket products" în construirea imaginii de sine și a celei afișate pe Instagram sau Snapchat.

Alina: Zilele trecute am văzut pe aici, prin Marais, o cremă care se vindea cu un iepuraș de pluș, moale și de culoarea chatului ăstuia, un pastel regăsit atât în design shops, pe pachetele sensibile de produse bio, cât și în „Artforum". Iepurașul ăla avea un efect sinestezic, un fel de liant necesar între subiectivitate și produs. Cam așa se vinde și subiectivitatea, iepurașul e imaginea de sine, lifestyle-ul, iar crema o miroși direct pe obraz. Și dacă totuși intră în corp un nou mod, un iepuraș fără cremă și plin de scheme para-selfie, și devine, să spunem, o lucrare de artă, în orice formă, rămâne problema acțiunii limitate a formelor experimentale din artă în realitate. Sau, mai bine zis, formele astea sunt foarte reale, dar limitate la o anume parte foarte restrânsă a societății.

Florin: Unele forme se răspândesc inevitabil. Problema e că nu neapărat unde am vrea. O parte a comunității pro-Trump a folosit tot felul de tehnici de trolling și reality

conditions for real exploration. Otherwise it would be as if you would just explore your own garden, you would stay permanently in your environment, at home. At the same time, it is important to feel when it is time to open the capsule, in certain alien spaces. There are so many explorers who survived because they opened themselves to alien influences and forms of life.

Alina: Maybe we idealize again something that in reality never happens as in theory. But the comparison to the ship makes me imagine a well-defined space, an alienated territory, a frame, a form which becomes a sign. For instance, groups tend to homogenize, they create its own barriers. Look how the circle closes when a group meets, a delimitation is created, and a stage in the middle.

Here it is interesting that the audience is also included in the circle. We tried to keep the Black Hyperbox group open, Florin, do you remember how complicated it was to work with an ever changing social structure? Do you think that these entities finally become some symbolic mini-corporations?

Black Hyperbox was initiated by Alina and Florin in 2015 and was developed in 2015-16 together with Adriana Gheorghe, Andreea David, Ioana Gheorghiu, Cătălina Gubandru, Cristian Nanculescu, Bogdan Bălan, Anastasia Jurescu, Alexandra Ivanciu, Larisa Crunțeanu, Xandra Popescu, Cosima Opârtan and Ion Dumitrescu. Working in parallel, minimal engagement. During the (social, artistic) process various artists moved in and out. Black Hyperbox has a discursive part (which fueled the book Black Hyperbox) and a performative part (we produced performances, thinking methods, film, ideas, nothing). Performative thinking, a continuous reactualization of the social structure vs. preordained frames. To work in fluid social structures and try to produce mutations in the structures of the experience. Internal legislation (of experience – of what you are capable to perceive) vs. external, social legislation.

Cristina: I am interested in the parallel between the internal (the transcendental structure of experience) and the external experience frame (I mean, social, organizational experience) – your suggestion is that these 2 are situated on a hermeneutic circle, one leads to the other, which leads back to the first, only that it is already something else, etc. – does the revolution have to be metaphysical first, in order to be political?

Florin: It is impossible to confront the power of this system, to create subjectivity and reality through critique, resistance and protests. These are not disturbing anymore, and they are perfectly integrated in the aesthetic of this reality. Nor the innovations in the social, political field are sufficient. New structures of possibility, new aesthetic forms, other fictions that can become reality, other worlds, should appear somehow. In a way, we are saying something and doing something else. We create a tension between the discursive and the artistic part on purpose. We do not want in any way to apply our theories to what we do, that's why we have all along mentioned the desire to alienate from the practice through thinking and from the concepts through experience.

Alina: The transcendental structures of experience you are talking about are the limits of experience, biologically (I only see a certain range of the light spectrum, I only hear a certain range of sound frequencies, etc.) and culturally (for instance, I hear the silence, I cultivate it, it is a way by which to create community, as with the Quakers, or it bores me, it creates barriers, because I got used to function only under the "red code", stress, adrenaline, to being immersed in a state of "bare activity", as Brian Massumi calls it – this is roughly what today's capitalism does with us). Shifting these structures occurs through aesthetic, perceptual modifications, which lead to conceptual modifications (the concept modifies because it can describe new structures) and conceptual modifications, which – when enabled, incorporated – also modify the perceptive level. This is how I can answer your question: I am interested in how certain aesthetic forms create different social forms, how you can reconfigure the social organization, types of community through the dramatization of these aesthetic codes, which in reality create specific types of spaces.

Cristina: So the answer is yes :)

Alina: Not necessarily. But the question is very good :) It is a relation of necessity and not one of sufficiency. It's not enough to change something in the internal structure in order to change the social structure. Without understanding the perceptual mechanisms that modulate the individual-society relation one cannot really intervene in the superstructures. One has to somehow come up with something more than this.

Florin: Otherwise you can only attain the "Depressive Hedonia", as Mark Fisher calls it – the contemporary form of depression, which does not manifest itself through the incapacity of attaining pleasure, but through the inability to follow something else than the satisfaction of the pleasures, an inability to realize that the void you feel must be addressed outside the pleasure principle. A common example is the experimentation with substances, which can enlarge the frame of experience. But this is the same as reading a text (or reading this conversation, for that matter) or going to the psychologist to solve your problem; it only leads to the rational, mental understanding of the problem, even if the understanding is so fine that it places it not in the person but in the society. That which doesn't shape the habit, the behaviour, that which doesn't enter the body, or the life form, doesn't have but the effect of a temporary sedative and, as most sedatives, it may even produce a boomerang effect.

Alina: Oh, and let's not forget that every transgression of the dominant modes of experience is eventually sold on the subjectivity market, the new field of the social classes, as lifestyle (you can buy a trip to the North in order to experiment the "Finnish silence"). Take a look at a video still where ATMs are dispensing smoke of the same color as the logos of the respective banks (in the video a voice-over guides us through a breathing exercise).

Florin: I was referring more to what Rosanna McLaughlin's calls lifestyle porn, in which the centrality of the pleasure principle, desires and identity link up very well with some "upmarket products" in constructing the self-image, and the image presented on Instagram or Snapchat.

engineering, șmechere și conectate la o gândire și estetică actuale. Meme magic, Pepe the Frog, Church of Kek, #pizzagate, post-truth sunt conectate cu hyperstition (ficțiuni care se fac ele însele reale), arta postinternet, cu ideea de postspectacol, new weird etc. În școli de business, management, publicitate și alte domenii corporate, se studiază și se asimilează practici artistice, în timp ce „stânga" a rămas în mare parte blocată într-o paradigmă critică.

Cristina: Sistemele sociale și politice ca SORCERY, să produci un alt fel de SORCERY, critica e insuficientă.

Unsorcery se numea proiectul în care Alina și Florin au lucrat din 2012 până în 2016, producând concepte (Second Body, Dead Thinking, Eternal Feeding, End Dream, Black Hyperbox – care a devenit ulterior o entitate de sine-stătătoare), care apoi se ramificau în practici corporale (de zi cu zi, cu rol în structurarea formei-de-viață – vezi Agamben) și texte. Ca produse secundare au apărut și performance-uri.

Cristina: Eliminativism materialist: „No such thing as selves exist in the world. All that exists are certain information-processing systems meeting the constraints for phenomenality while operating under a transparent self-model. At least for all conscious being as far known to us, it is true that they neither have nor are a self. What we have been calling 'the' self in the past is not a substance, an unchangeable essence, or a thing (i.e., an 'individual' in the sense of philosophical metaphysics), but a very special kind of representational content: the content of a phenomenally transparent system-model. It is the content of a self-model that cannot be recognized as a model by the system using it." (Metzinger, 2003)

Alina: Mulți dintre artiștii cu nume în lumea internațională a artei își doresc să își șteargă numele din expoziții, să devină cât mai insignifianți față de lucrările lor. Unii dintre ei se bucură că au reușit să creeze comunități, pentru că angajează performeri sau sculptori care lucrează împreună pentru ei. Comunități de angajați. Interesant. Așa începe lupta de clasă. Eu mă gândesc că se poate să îți ștergi numele nu post factum, ci prin natura practicii tale. Adică lucrând cu / în diferite grupuri, sub diferite nume, alteori individual, traversând discipline. Să devii nimeni prin faptul că lumea artei nu te poate recunoaște. Poate numele să fie slab, dar influența mare. Poți fi un focar fără nume. Dacă mă cauți pe net, găsești poze cu ex-campioana mondială la bodybuilding.

Florin: Lumea artei e ierarhic ordonată, instituțiile, curatorii, artiștii sunt pe o scară a importanței și prestigiului ce are la capătul negativ insuccesul și la cel pozitiv succesul. Această lume produce un eu artistic puternic conturat, dependent și controlabil de o râvnă pentru succes și o spaimă de insucces. Înăuntru ești automat orientat, știi la ce trenduri să te raportezi, cam ce se așteaptă de la tine și care sunt abordările de evitat – anxietatea te ghidează. Capacitățile speculative, volatilitatea eului și a lumii sunt puternic constrânse de aceste anxietăți. Dar așa e probabil în orice lume.

Cristina: Capitalismul NU are strategie. Forajul în structuri devine un fel de balet.

Alina: În luptele MMA a apărut de curând un nou stil de luptă, diferit de vechiul stil clasic. MMA e ca arta contemporană, meta-lupta care coagulează toate disciplinele de fighting. Dintre luptătorii MMA însă, există câțiva care combină stiluri de arte marțiale în mod impredictibil. Florin a început să se uite primul și mi-a semnalat fenomenul. Ei funcționează pe principiul parazitismului. Parazitul, așa cum spune Michel Serres, „plays the position and not the content". Un parazit nu are strategie fixă, este reactiv, dar reacția este aleasă dintr-un repertoriu construit, dintr-un conținut bine elaborat. Doar structura, forma sub care apare, selecția acestui conținut se face reactiv. Conor McGregor spune că nu are strategie când intră în ring. Yair Rodriguez susține că nu ai cum să te antrenezi ca să lupți cu el. Cody Garbrandt crede că face parte din noul val. A trebuit să fac cu Irina Gheorghe o selecție de zece performance-uri printre care l-am pus și pe Conor McGregor ca performance artist.

Cristina: Cadru în cadru: Second Artworld în arta contemporană – clișee, repetiții, imposibilitatea de a mai face / avea sens, într-un context în care arta contemporană recuperează demersuri și semnificații. Sunteți de acord că ea funcționează ca o grilă de lectură pentru alte discipline? E o idee pe care am auzit-o formulată explicit de Chris Kraus într-un artist talk și am reacționat imediat, pentru că descria cel mai bine înțelegerea pe care o aveam despre artă când trăiam în Londra. Kraus se referea la faptul că romanele ei sunt receptate în lumea artei, pe când o revistă literară nu i-ar face niciodată un review. Pentru mine, faptul că literatura (poezia) e imediat acceptată în lumea artei ca artă, că muzica e imediat sound art, teatrul devine performance etc. e un indiciu că arta contemporană e ca un fel de metalimbaj, de superdisciplină care suge din toate celelalte discipline – momentan artistice, dar deja și non-artistice (mă gândesc la un proiect ca Forensic Architecture, de exemplu). Și mai corect decât că arta contemporană ar fi o disciplină mi se pare formularea inițială – că e o grilă de lectură prin care diferite discipline, practici sau cum vreți să le spuneți sunt citite ca fiind sau nu artă. Arta e deci cea mai permisivă și permeabilă disciplină. În același timp, consecința principală este că practicile astfel citite ca artă (deci, din ce în ce mai multe) își pierd (sau, hai să zicem, diluează) forța politică. E o măsură de ghettoizare, care se traduce prin standardizare și creare de safe-space-uri iluzorii. Un fel de consecință logică a modernismului.

Alina: Da, clar, foarte de acord cu tine, cam asta e tema articolului „Sinteza care va veni". Mă interesează cum apare în artă gestul separării, încarcerării, delimitărilor vizibile sau mai puțin vizibile produse de avansul modernității, de la rama tabloului, la

Alina: The other day I saw here in Marais a cream that was sold together with a plush, soft bunny in the color of this chat, Pantone color of last year, the one that wraps design shop walls, sensitive-labeled bio-products and Artforum's most trended artworks. The bunny had a synesthetic effect, it the necessary hook between subjectivity and product. In this way is subjectivity sold: the bunny is self-image, lifestyle, and you smell the cream directly on your cheek.

And if nevertheless a new mode enters the body, a bunny without a cream, full of para-selfie tactics, and it becomes, let's say, a work of art, in any form, there still remains the problem of the limited action of the experimental forms of art in reality. Or to put it better: these forms are very real but confined to a small part of society.

Florin: Some forms spread inevitably. The problem is: they don't spread where we would want them to spread. One part of the pro Trump community used all sorts of trolling techniques and reality engineering, smart and connected to a contemporary thinking and aesthetic. Meme Magic, Pepe the Frog, Church of Kek, #pizzagate, post-truth are connected with hyperstition (fictions that make themselves real), postinternet art, with the idea of postspectacle, new weird, etc. In business schools, management, advertising and other corporate domains, new aesthetic and performative practices are being studied and assimilated, while most of the "left" remains stuck in a critical paradigm.

Cristina: The social and political systems as SORCERY → to produce a different kind of SORCERY, the critique is insufficient.

Unsorcery was the name given to the project in which Alina and Florin worked from 2012 until 2016, producing concepts (Second Body, Dead Thinking, Eternal Feeding, End Dream, Black Hyperbox – the latter eventually became an autonomous entity) which then branched out in (daily, aiming at structuring the form-of-life – see Agamben) body practices and texts. Some performances emerged as by-products.

Cristina: Materialist eliminativism: "No such thing as selves exist in the world. All that exists are certain information-processing systems meeting the constraints for phenomenality while operating under a transparent self-model. At least for all conscious being as far known to us, it is true that they neither have nor are a self. [...] What we have been calling 'the' self in the past is not a substance, an unchangeable essence, or a thing (i.e., an 'individual' in the sense of philosophical metaphysics), but a very special kind of representational content: the content of a phenomenally transparent system-model. It is the content of a self-model that cannot be recognized as a model by the system using it." (Metzinger, 2003)

Alina: Many of the renowned artists in the international art world want to erase their names from the exhibitions, to become as insignificant as possible in relation to their own works. Some of them are content to have been able to create communities, because they hire performers and sculptors who work together with them. Communities of employees. Interesting. This is how class struggle starts. I think that it is possible to erase your name not retrospectively, but through the nature of your practice. I mean, working in different groups, under different names, at other occasions individually, transgressing disciplines. Becoming nobody because the art world cannot recognize you. The name may be weak, but the influence great. You can be the knot without a name. If you search for me on the internet you will find pictures with the ex world champion in bodybuilding.

Florin: The artworld is hierarchically organized, the institutions, the curators, the artists are placed on a scale from success to failure, according to their importance and prestige. This world produces a starkly shaped artistic "I", dependent and controllable due to the obsession for success and the fear of failure. It's automatically oriented, it knows to which trends to pay attention, what is required of it and what are the approaches to be avoided – anxiety guides it. The speculative capacities, the volatility of the "I" and of the world, are terribly restrained by these anxieties. But perhaps it is like this in every world.

Cristina Capitalism DOESN'T have a strategy. Drilling the structures becomes a kind of ballet.

Alina: In the MMA fights they came up with a new fighting style different from the classical style. MMA is like contemporary art, a meta-fight that coagulates all fighting disciplines. Among the MMA fighters, however, there are some who combine martial arts styles in an unpredictable way. Florin started to look at them first and drew this to my attention. The new style fighters act according to the principle of parasitism. The parasite, as Michel Serres says, "plays the position and not the content". A parasite has no fix strategy, it is reactive, but its reaction is chosen out of a repertoire built on the basis of a well designed content. Only the structure, the form under which the selection of this content appears, is made reactively. Conor Mcgregor says he doesn't have any strategy when he enters the boxing ring. Yair Rodriguez claims you don't know how to prepare your training to fight him. Cody Garbrandt believes he belongs to the new wave. I had to make a selection of 10 performances together with Irina Gheorghe; among them we chose Conor McGregor as a performance artist.

Cristina: Frame in frame: Second Artworld in the contemporary art world – clichés, repetitions, the impossibility to do something or make sense in a context in which contemporary art rediscovers approaches and significations. Do you agree that art operates as a reading guide for other disciplines? It is an idea which I heard being formulated by Chris Kraus in an artist talk and I immediately reacted because it described in the best manner the understanding I had when living in London. Kraus referred to the fact that her novels are well received in the art world, whereas a literary magazine would never review it. To me, the fact that literature (poetry) is immediately accepted in the art world as art, that music is immediately sound art, theater becomes performance etc. is one clue that contemporary art is a kind of meta-language, a super-discipline which takes from all other disciplines – for the moment only artistic disciplines, but already non-artistic as well (I think about the project Forensic Architecture, for instance). Even more precise than the fact that contemporary art is a discipline seems to me the initial formulation – that it is a reading guide by which certain disciplines, practices, or call them as you like, are being read as being or not art. Art is therefore the most permissive and permeable discipline. At the same time the main consequence is that practices read as art (of which are ever more) lose (or let's say they dilute) their political edge. It is a ghettoisation measure, which translates itself through standardization and the creation of illusory safe-spaces. It is a sort of logical consequence of the modernism.

Alina: Yes, for sure, I totally agree with you, this is roughly the topic of the article Sinteza care va veni. I am interested in how the gesture of separation, incarceration, and

textul de sală, la cubul alb, până la configurația unei „scene de teatru”, un cerc cu cretă pe asfalt, o foaie de hârtie, o scenă care este, de fapt, marea, un teren agricol, un Hamlet care se joacă pe masă etc. Dacă aș curatoria ceva, cred că asta ar fi preocuparea. Care este minima structură care ține împreună ambiguitatea? Poate ce numești tu „arta fără artă” este un gest (non)artistic antialienare. Foarte bine spus cu arta ca metadisciplină. Cumva mă face să mă gândesc și la Florin și Ion, neacceptați atât de ușor pe scena dansului de când au început Postspectacol. Adică de câte ori sunt în lumea dansului contemporan aud despre ei „vai ce interesant”, dar nu prea i-am văzut la festivaluri. Fostul CNDB era un adăpost (shelter) incredibil de progresist pentru o metadisciplină a dansului și a teatrului, care, la vremea respectivă, era mai deschis chiar decât scena de artă către practicile artistice vizuale marginale, experimentale – exact inversul situației de acum. Stau să mă întreb dacă nu cumva mereu am vrut să scăpăm din shelter, din sistemul de artă, să ne construim o exterioritate relativă și am ieșit în politică, în filozofie sau literatură, dar numai în partea meta, astfel încât nu ne mai potrivim nici în activism, nici în academie, iar cu cercurile literare n-avem nici o treabă. Și, până la urmă, te întorci cu exterioritatea înapoi în artă, mai mult sau mai puțin cu coada între picioare. Apoi începi să te gândești, păi, mai bine fac artă full on, merg înainte în necunoscut acolo, în loc să tot fug. Să faci meta- la meta-. Îți faci „exitul” în interiorul sau exteriorul artei: ori ieșire de tot, ori camuflaj complet sau Second Artworld – ca în romanul lui China Miéville, *The City and the City* (2009).

Florin: Înțeleg foarte bine ce zice Kraus, dar eu am avut și experiența opusă. Acum 13 ani, când am prezentat prima lucrare-performance, *Process in Progress*, mă percepeam mai degrabă ca artist vizual. Lucrarea era durațională, cu mai mulți performeri, făceam lucruri în loop, contextul era de tip expoziție, erau expuse anumite trasee comportamentale și mentale („imateriale”) prin care performerii treceau live... Ceva ce acum ar fi putut fi bine imaginat într-un context de arte vizuale, dar pe atunci nu se auzise de Tino Sehgal și nu exista această percepție. În afara unui text de Cosmin Costinaș, *Process in Progress* a rămas neperceput ca posibilă lucrare de arte vizuale. În schimb, a existat o deschidere din partea comunității CNDB. Pentru o perioadă, a existat un climat ok pentru noi practici artistice în dans. Între timp s-a produs o simultană închidere a dansului și o deschidere a artelor vizuale către performance contemporan. Acum, după cum spunea și Alina, practici ca ale noastre nu mai pot fi percepute și acceptate în dans, ci, mai degrabă, în artele vizuale. Părea că se produce și în dansul contemporan o mișcare postdisciplinară, similară cu cea din artele vizuale, că se trece spre un domeniu al performance-ului contemporan în sens larg, dar, spre surpriza mea, s-a produs o coagulare în jurul specificității dansului, o întărire a zidurilor. În mod paradoxal și puțin amuzant, această direcție a fost pecetluită la Postdance, o întâlnire de amploare a elitelor dansului. S-a produs o capitulare și transformare a dansului contemporan în ceva ce, ca și teatrul, e mai degrabă un meșteșug, decât artă contemporană. Asta în timp ce în artele vizuale dereglarea continuă. Dezlegarea artei de discipline, medii, modalități a produs o explozie de posibilități și speculații, într-un fel similar cu ce s-a întâmplat în lumea financiară datorită dereglării și a renunțării la „gold standard”. Pe filiera Duchamp – conceptualiști s-a accelerat tendința artei contemporane de a-şi reconstitui propriile axiome, de a se redefini, de obicei prin lucrări care forțează extinderea a ceea ce poate fi considerat artă. Noi forme, aparent din medii străine, sunt recunoscute și îmbrățișate mai degrabă în arta contemporană decât în propriile discipline, ce par adesea rigidizate prin comparație (dans, muzică, teatru, literatură, film).

Cristina: Scriați în textul care introducea evenimentul pe care l-ați organizat la Akademie Schloss Solitude, *Dreaming the End of Dreaming*: „Arta contemporană primește multe semnale că ar trebui să se trezească la realitate. Dar dacă realul însuși e o cutie neagră [black box]?” Am depășit Baudrillard ? Tot cred că tipul a nimerit-o, deși poate e simplist.

Alina: Am *Simulacre şi simulare* pe masă (traducere Ştefan's old buddy Big). Baudrillard deplânge simularea care a ajuns să îngroape realul şi falsul / fake / fiction care au ajuns să submineze noțiunea de adevăr în modernitatea târzie. În timp ce Baudrillard vorbește despre alienarea realului de reprezentare și de hegemonia simulării ca proces cultural-istoric, în cercetările recente din filozofia minții şi neuroştiință apare că simularea și alienarea sunt procese biologice. Matematicianul Rene Thom vorbește încă din anii ’80 de cogniție ca organ al alienării, apărut drept consecință a simulării spațiului, activitate mentală necesară procesului de pradă în lumea animală. Filozoful Thomas Metzinger vorbește de farsa eu-ului, de „eu” ca model, ca simulare fenomenală (ceea ce nu exclude însă un „eu” social). Alte teorii raționaliste vorbesc despre faptul că reprezentarea nu are aceeași structură cu realul oricum. Donald Hoffman observă că adevărul este extinct – organismele nu evoluează în funcție de capacitatea de reprezentare realistă a mediului înconjurător, pentru ele este important dacă simularea, farsa în care trăiesc, le permit să supraviețuiască. Observațiile astea din științe și filozofie au devenit mai prezente în teoria contemporană și au coincis cu o preocupare politică a unei părți a stângii pentru noi strategii care nu se mai bazează pe respingerea alienării, a abstractului, a universalului sau a ficțiunii. Cumva, ăsta e un gen de gândire care ia în serios teoria lui Baudrillard, însă renunță la orice nostalgie față de adevăr. Deci cum se poate acționa, nu printr-o revenire la adevăr şi real, ci printr-o dinamizare a farsei, printr-o instrumentalizare a teoriei lui Baudrillard. Cum faci imposibilul … Tre’ să ies pe ușă, altfel aș mai adăuga exemple. Nu poți scăpa de ficțiune și alienare. Capitalismul joacă farsa până la capăt, deviază realul, automatizează ficțiunea, falsifică şi goleşte emoții şi le trece-n algoritm. Creează, din punct de vedere estetic, un black box. De asta spuneam că în loc să te trezești în realitate, te trezești în black-box sau în altă cutie fabricată. Și acu’ chiar ies pe ușă … to be continued …

Cristina: „What if waking up from art to reality is like travelling from box to box?” – am senzația că ceva nu e dus până la capăt, poate sună prea mult a burțile lui Iona … Mă gândesc că ceea ce mă interesează în mod acut sunt noile sentimente pe care le ai ca om contemporan – cred că prin artă ele se revelează sau chiar se inventează (scopul artei este de a crea noi sentimente? Ceva de genul acesta …).

Florin: Am citit recent *Childhood's End* (1953), unde singurul om care a reușit să vadă planeta extratereștrilor, ce asistau omenirea la trecerea într-un alt stadiu, s-a ascuns în burta unei balene, luată pentru a completa secțiunea „pământ” a muzeului alienilor. Era atât de diferit acolo, încât nu avea sentimente și moduri de a se raporta, a trebuit să se întoarcă acasă, dar acasă, între timp (mult timp, din cauza vitezei navei balenă și a legilor relativității), nu mai era acasă, era ceva și mai alien. Un black box e un device care face posibilă trecerea spre o altă lume, un fel de gaură neagră sau gaură de vierme. Doar că un adevărat black box nu doar te transportă într-o altă lume, te și transformă pe drum. Nu știu dacă o lucrare sau un proiect poate fi un black box, dar există lucrări care au făcut trecerea către o nouă lume a artei și care necesită mutații în subiectivitate, pentru a fi produse și percepute.

Alina: Citesc *Moby Dick* (1851) zilele astea, ha-ha … Sentimentele unui Iona, care își înghite singur balena.

Cristina: Hm?

more or less visible delimitation produced by the advancement of modernism appears in the art world, from the picture frame to the reading hall, to the white cube, up to the configuration of a theatre stage, a circle drawn in chalk on the asphalt, a piece of paper, a view which is in fact the sea, a crop field, a Hamlet that's played on top of a table etc. If I curated something, I think this would be my preoccupation. What is the minimal structure which holds the ambiguity together? Perhaps what you call “art without art” is a (non)-artistic anti-alienation gesture. Very well said about art as meta-discipline. Somehow it makes me think of Florin and Ion, so easily unaccepted on the dance stage since they have begun the Post-spectacle. I mean, every time I am in the contemporary dance world I hear people saying about them: “pretty interesting”, but I didn't really see them at many festivals. The former CNDB was an incredibly progressive shelter for a meta-discipline of dance and theatre, which at that time were more open than the art scene towards the experimental, marginal, visual artistic practices – exactly the opposite of the situation now. I wonder if we always wanted to escape the shelter of the art system and build a relative exteriority and we went out into politics, philosophy and literature, but only in the meta-part, so that we don't fit in the activism, nor in the academia, and with the literary circles we have nothing in common. And eventually you return to art with your exteriority, more or less defeated. Then you start thinking, it is better to do art full on, I go on in that unknown, instead of fleeing all the time. Doing meta- to the meta-. You “exit” into the interior or the exterior of art: it's either full exit, or full camouflage or Second Artworld – as in the novel by China Mieville, The City and the City.

Florin: I understand very well what Kraus says, but I also had an opposite experience. 13 years ago, when I presented my first performance-work, *Process in Progress*, I saw myself rather as a visual artist. The work was durational, with performers involved in it, we did things in loop, the context was more like an exhibition, certain behavioural and mental (“immaterial”) trajectories, some framed experiential processes were exhibited … something that now could have been easily imagined in the context of the visual arts, but back then nobody had heard of Tino Sehgal and there was no such perception. Apart from a text by Cosmin Costinaș, *Process in Progress* was not perceived as a possible visual artwork. Instead it was appreciated in the CNDB community. For a while there was a good climate for new artistic practices in the dance field. Meanwhile the closing of the dance field occurred simultaneously with the opening of the visual arts toward the contemporary performance. Now, as Alina was saying, practices such as ours can no longer be perceived and accepted in dance. It seemed that a similar post-disciplinary movement would occur in dance as it happened in the visual arts, that a shift toward contemporary performance in a broad sense was taking place, but to my surprise, what happened was a mobilization around the specificity of the dance, a wall-strengthening. Paradoxically, and ironically, this disciplination was sealed at Postdance, a large meeting of some dance elites. The contemporary dance is back to something that is rather a craft than a contemporary art. All this happened while in the visual art field the deregulation goes on. Delinking art from the disciplines, media and modalities, brought about new possibilities and speculations, in a way similarly to what has happened in the financial world due to deregulation and the revocation of the “gold standard”. Via Duchamp, the conceptualists accelerated the tendency of art to redefine, to mess with its own axioms, usually by works which expand what can be considered art. New forms are acknowledged and embraced by the contemporary art rather than by their own disciplines which often seem rigid by comparison (dance, music, theatre, literature, film).

Cristina: You wrote in the text that introduced the event you organized at the Akademie Schloss Solitude “Dreaming the End of Dreaming”: „There are many symptoms nowadays of a contemporary art that needs to wake up to reality. But what if the real itself is a black box?” Have we moved beyond Baudrillard? I still think the guy nailed it, though it might be simplistic.

Alina: I have *Simulacra and Simulation* on my desk (translated into Romanian by Ștefan's old buddy Big). Baudrillard deplores the simulation which came to bury the real, and the fake/fiction came to undermine the notion of the truth in the late modernity. While Baudrillard speaks about the alienation of the real from the representation and about the hegemony of the simulation as a cultural-historic process, in recent researches in the philosophy of the mind and in neuroscience there is this idea that simulation and alienation are biological processes. The mathematician Rene Thom has spoken already in the 80's about cognition as an organ of alienation, which emerged as a consequence of simulating the space, which is a mental activity indispensable to the pray in the animal world. The philosopher Thomas Metzinger speaks about the farce of the “I”, about the “I” as model, as phenomenal simulation (which doesn't exclude a social “I”). Other rationalist theories speak about the fact that representation doesn't have the same structure as the real anyway. Donald Hoffman observes that the truth is extinct – the organisms don't evolve according to the realist representation of their environment, but for them it is important that the simulation, the farce they live in, allows them to survive. These observations from science and philosophy have become more apparent in the contemporary theory and have coincided with a political preoccupation at a part of the Left for new strategies which don't rely on rejecting the alienation, the abstract, the universal or the fiction. Somehow this is a way of thinking which takes Baudrillard's theory seriously but gives up any nostalgia for the truth. Thus, what can be done not in order to return to the truth, but to animate the farce, to instrumentalize Baudrillard's theory? How do you do the impossible. I have to go, otherwise I would give more examples. One cannot escape the fiction and the alienation. Capitalism plays the farce all the way, it deviates the real, automatizes fiction, forges and empties the emotions and converts them into algorithms. From an aesthetic point of view it creates a black-box. That's why I said that instead of waking up in the reality, one wakes up in the black-box or in another manufactured box. And now I really have to go … to be continued …

Cristina: “What if waking up from art to reality is like travelling from box to box to box?” - I have the feeling that something is no brought to its final consequences, maybe this sounds too much like Jonah's bellies … I think that one thing that interests me most are the new feelings one has as a contemporary person – I think they are revealed through art or they are invented (art's goal is to create new feelings? Something like that...).

Florin: I read recently *Childhood's End*, where the only man succeeding to see the planet of the aliens, who assists humankind at its transition to a new stage, hid in the belly of a whale taken on board in order to complete the Earth Section of the alien museum. It was so alien there, that he didn't have feelings and ways to relate, he had to go back home, but home was in the meantime no longer home (due to the speed of the whale ship and relativity), but something even more alien. A black-box is a device which allows the transition to another world, something like a black hole or a wormhole, or a whale in this case. An ideal black box not only transports you to another world, it transforms you on the way. I don't know if a work or a project can be a black box, but there are works which made the transition to a new art world and which require mutations in the subjectivity in order to be produced and perceived.

Alina: These days I am reading *Moby Dick* … Jonah's feelings who swallows the whale by himself.

Cristina: Hm?

Translated from Romanian by Ovid Pop.

De la hibriditatea inerentă performance-ului la singularitate. Să nu mă părăsești

Adriana Gheorghe

Performance-ul este o noțiune care încape greu în limba română. Despre el și despre religie nu se poate vorbi decât foarte din interior sau foarte din exterior; mai ales în plan local, dar nu numai, un interlocutor relaxat-curios este foarte rar. Ruptura dintre cei neobosiți, care duc lucrurile tot mai departe, alunecând tangențial prin discursul public autohton, și lipsa copleșitoare a disponibilității și abilității (cu câteva excepții) de a aborda performance-ul, fenomen și discurs, cu mai mult firesc și de a-i permite transformare, nu-mi dă pace. Pe de altă parte, poate nici nu are cum să existe discurs relaxat în relație cu performance-ul. Textul meu oscilează între cele două perspective extreme, eșuând de două ori. Totodată, de la un punct încolo, textul părăsește orice dihotomie și urmează logica hibridă a obiectului său - abandonându-se capacității virtuale a discursului de a accesa spațiul neverosimil în care gândul se curbează și unde contradicțiile coexistă, iar forțele exterioare și cele imanente lucrează împreună, permițându-i acestuia (performance, text) să participe la propria formare. Un spațiu indeterminat și bântuit, de aducere în proximitate.

Egon Schiele își dorea, în 1916, ca această perioadă, cea mai rea din istorie, să se termine. Îi era indiferent cărei națiuni îi aparținea, o prefera pe „cealaltă". Scrie în Muzeul Leopold din Viena. Am citit astă-vară, într-o sală cu totul alta decât cea în care se întâmpla un performance de Tino Sehgal. Printre peisajele lui Schiele, care, toate, reluau din memorie gesturi antropomorfe ale copacilor și cerului, și, la fel, printre portretele care, toate, captau mișcări sufletești vagi de nepotrivire, lipsă și îndrăzneală amară (când, în timpul verii, în Viena, „corpul tău poartă pe dinăuntru un copac uscat"), erau expuse și fragmente din jurnalul și corespondența acestuia. Performance-ul, durațional, alcătuit dintr-un montaj hipnotic de slow-motion nonfigurativ și incantații (mai puțin beatboxing-ul obișnuit) al unui grup de doi-trei performeri așezați pe podea, nu fusese construit special pentru Schiele și nu era prezentat pentru prima dată într-un muzeu. De aproape, performance-ul te confisca, avea calitatea implicită de eveniment elaborat, pe care o aduc performance-urile de black box în temporalitatea vizitei la muzeu. Din restul camerelor, afectul murmurat, ca un corp străin cu multe tentacule, nu știu încă ce făcea exact.

Mă voi referi în textul de față la performance-ul asociat cu logica scenei (diferită de cea a artelor vizuale, dar care a devenit ceea ce este fix în urma intersectării cu aceasta, în black box sau în white cube) și cu istoria dansului contemporan (aflată într-o relație complicată cu istoria teatrului, mai ales faza sa „postdramatică"). Cu precădere acele forme aliene de viață performativă care, migrând spre alte orizonturi (contexte), păstrează și poartă cu ele „black box-ul"/cubul negru/scena ca logică internă, după care, uneori, integrează noile „orizonturi", transformându-se în veritabile „nave spațiale", resemnificând până la alienare elementele inițiale și invitând la producerea de stranietate și singularitate. (Aplicând strategii SF de literalizare a conceptelor, coregraful Florin Flueraș considera Black Hyperbox o „navă spațială" pe cale de desprindere de lumea veche a teatrului, iar post BHB, în cartea *Bezna BHB* scria că „black-box-ul s-a mutat în interiorul lucrării". Tot strategii SF de literalizare, cu efect poetic sau speculativ, folosește Alina Popa, artist vizual și performer, în relația cu gândirea abstractă, pe care o tratează cu afecțiune și cruzime – alintând și plimbând punctul/animal de companie sau captând două perspective în aceeași linie a orizontului vertical care secționează corpurile celor coregrafiați.) Ideea de bază a acestui text este aceea că performance-ul este inerent hibrid (propune scrierea experienței și, implicit, a percepției) și poate deveni generator de un anume tip de constelații de hibriditate destabilizatoare pentru noi, oamenii, în formularea noastră safe (înțeleg unde mi se oprește înțelegerea și simt că nimic, nici din exterior, nici din interior nu-mi spune ce experimentez, nu sunt nici măcar invitată la experințe contradictorii și alienante, toți, performeri și receptori, ne-am putea abandona proximității în același mediu și forțelor imanente transformatoare, fără să căutăm, fără să construim sau să așteptăm întâlnirea, acceptând că ea s-ar putea întâmpla. Sau ținem cu dinții de reperele subiectivității noastre).
Oare ne-am putea întâlni în singularități, în loc de individualități? (parafrazarea „societății de singularități" a lui John Rajchman, citat de André Lepecki). În cea mai recentă carte a sa – *Singularități: Dansul în era performance-ului* (t.m) –, criticul de dans André Lepecki introduce termenul de „singularitate" în relație cu dansul și performance-ul (concept pe care îl lansase/aruncase înainte la București, în urmă cu doi ani, cu ocazia atelierului și lecture-ului susținute în cadrul E-Motional, la

From the Inherent Hybridity of Performance to Singularity. Never Let Me Go

Performance remains an alien notion to Romanian. One cannot but approach performance in one of two ways, just as one can hardly approach religion – either from a distance or from within. There is no real chance for a relaxed, interested discussion. The gap between the ones inside, that cannot not accelerate things, and the ones outside, unwilling and unable to let it evolve and gain a 'common sense', is, of course, not a typically local thing. Maybe there should never be any relaxed text connected to performance. This text will try and get busy with the (hybrid) nature of its object, going from intensely satisfying two different extreme desires, failing twice, to losing any dichotomic thinking and trusting more the virtual forces of the discourse while entering an a-perspectival (whose voice, no voice), trans-dimensional logic of the mind-curving space where it is both and neither inside and outside, anything is haunted by something different and through their co-existence and movements of displacement and lingering, old voices get silent but meetings do occur.

In 1916, Egon Schiele wanted desperately for his time, the worst time in history, to end. Indifferent to which nation he might belong, if any, he would prefer "the other". There is a note in Leopold Museum in Vienna. I read it last summer in an exhibition room different from the one in which a Tino Sehgal performance was taking place. Amongst Schiele's landscapes, that were all "visions of landscapes out of observing bodily movement of mountains and trees" and amongst the portraits that were all paintings of displacement and "wistfulness" (like "the feeling of an autumnal tree inside your body" while in Vienna, in summer), there were also the notes and fragments exhibited. The durational performance proposing 2-3 sitting performers looping in slow-motion and chanting (really chanting, very little beatboxing) was not produced especially for Schiele, nor was it presented in a museum for the first time. In proximity, the performance was arresting, it had black box implicit event temporality and elaboration diffused in whatever the experience of 'visiting' could be. From the other rooms, it was not so clear what it did, but it was an alien body prolonged in all the corners and it messed with attention and temporality.

Artists Lilach Livne and Uri Turkenich propose yet another way to fluidly institute how one could meet the other's pattern of thinking and making performance in the form of Mamash (an intensifier, meaning 'really' and 'exactly', not very far from 'hyper' or from 'singularity'). I met them via Skype and shared Lilach's pattern of thought with them in a displaced self-interview continuously looping astray. 'They' become 'you' in addressing and 'you' are a space that can carry 'your' pattern of thought and 'mine' and 'hers' also. And 'her' is not the one that initially occupies my space (in a mutually generous and vampirizing situation) but something else formulating itself out of turning points and scary meetings between our deep movements of 'wistfulness'.

This text (which differs from its Romanian version) follows and focuses on the performance coming from the black box of theatre (distinct from the performance in the visual arts/white cube logic, but that became what it is exactly due to the theatre-visual arts intersecting in black box or white cube) and from the perspective of contemporary dance history (in a complicated dialogue with the history of modern/post-modern theatre, especially its "postdramatic" stage).

Speculating, especially when migrating towards other horizons, performance keeps the black box inside. And then integrates 'other horizons', too, turning the work into a "spaceship", resignifying and alienating familiar phantom limbs, perfect for generating strangeness and singularities. (Choreographer Forin Flueraș thought of the Black Hyperbox constellation to be a "spaceship" in relation to the old world of theatre and, later, in the discursive BHB formation, he wrote that the "black box moved inside the work").

The premise of this text is the inherent hybridity of performance (that aims at scripting/choreographing experience and, implicitly, perception - you tell me what I experience, I tell myself what I experience) and that can generate spirals of hybridity, redistributing the possibility of understanding and experience in counterintuitive strange places of mingled perception and reception (I understand where my understanding stops and I sense nobody is telling anything, not even inviting for contradictory or alienating experiences but we all leave each other alone in proximity in the same environment for our immanent forces to transform us continuously and in some unstable moments we might even meet a.s.o.) –thus destabilizing the safe formulations of ourselves.

invitația Ștefaniei Ferchedău). Singularitatea ca „purtătoare și generatoare de stranietate". Lepecki preferă, în spiritul Deleuze/Guattari, să folosească reformularea conceptului celor doi propusă de filozoful și istoricul de artă Georges Didi-Huberman. Singularitatea ireductibilă, diferită de individualitate și producătoare de multiplicitate și bifurcații. Singularitatea ca un anume tip de eveniment care conține și actualizare, și non-actualizare.
A doua oară, ne-a ignorat, fiind deja într-un trip al ei, în care a și rămas blocată mult după ce s-a încheiat performance-ul. Și, în același timp, ne-a cerut insistent și tot mai dezamăgită să o însoțim într-o Rugăciune pentru Abstract, să „atingem împreună non-imaginea", acoperiți fiecare de câte o burka, să ne ținem de mână, întinși pe jos, privind sau dansând în loop frazele Isadorei Duncan. Ne vorbea netulburată și cu gravitate, nu se uita la noi, consumată de spațiul propriului trip, bântuit de altceva, care izbucnea, din timp în timp – un râs proaspăt și complice ca un virus. A fost un eșec, n-am urmat-o. A fost perfect. Locul de manifestare pentru performance-ul lui Lilach Livne, bazat pe strategii de resemnificare pentru a forța apropierea între lucruri imense (lingvistice, cognitive, fizice, afective) și a provoca altfel de întâlniri, a fost un apartament din București, în cadrul Lorgean, accentuând stranietatea. Prima dată ne sedusese și apoi ne ceruse, cu succes, să o urmăm într-un Joc deschis de-a „scanatul" (ficționalizându-ne și acceptând, implicit, să performăm) și de-a „aplatizarea", (devenind bidimensionali, „virtuali" și „reali"). În ultima vreme, Lilach Livne propune aceleași strategii de resemnificare (sau de numire de-a dreptul) în spațiul virtual oficial al Facebook-ului: invocă limbajul confiscat, riscant, imposibil al dragostei și al rugăciunii, alături de selfie-uri cu expresii de profundă tristețe. Propunerea nu e departe de Aurel Ilie sau de efectul contraintuitiv al textelor religioase, e o invitație la tot ceea ce intuiția sau constructul propriei subiectivități ne spune că nu e ok, forțând întâlniri cu o altfel de textură (de parcă ne-am alinta unii altora direct creierele). Acesta poate fi un test. Oare cât de greu sau cât de ușor îi este minții să primească o astfel de provocare?
Performativitatea este acea capacitate, convențională, a limbajului de a acționa, instaurând realitate – în viață și în artă, iar performance-ul este „arta vie", care își inventează încontinuu limbaje pentru mediul ei eluziv. Dorothea von Hantelmann, curatoare și specialistă în istoria artei, vorbește despre „noua direcție/perspectivă performativă", conform căreia toată arta este performativă (produce realitate) și preferă termenul de „noua direcție/perspectivă experiențială" pentru a distinge „preocuparea artei față de efectele ei asupra privitorului și asupra contextului".
Atitudinea convențional și eficient hiperstițioasă cu care vine la pachet performarea face din performance un moment foarte interesant, de hibrid deja în acțiune, depășind gândirea dualistă (gândire, limbaj, reprezentare – de o parte – și realitate, experiență, invizibil – de cealaltă parte). Odată depășită gândirea binară, hibriditatea se rostogolește în spirală, complicând fiecare parte. Astfel, un termen ca ordinul simbolic intră în tensiune atât cu dimensiunea materială, cât și cu cea imaterială.
Pe de altă parte, planul fizic poate fi reconceput în termeni de logică a materialului, vizibilă sau invizibilă, poate fi guvernat de afect sau poate combina un limbaj nonfigurativ cu simpatia kinetică.
Platforma Black Hyperbox (BHB sau doar HyperBox), „o minciună productivă", aruncată în viitor ca zarurile lui Florin Flueraș pentru a ne circumscrie, retrospectiv, acțiunile, a avut utilitate, consistență, temporalitate și limbaje diferite pentru fiecare participant, lansând, în același timp, propunerea/realitatea unui nou mod de a gândi gândirea, în care conceptele sunt operaționale, chiar violente, nu reflectă, ci fac imersie în schimbarea continuă a lucrurilor. Post-BHB a urmat publicația *Bezna BHB*, un mediu nou în care unii dintre noi și-au urmat preocupările vechi. Detalii despre preocupările fiecăruia din BHB în varianta infidelă a acestui text în limba engleză.
Contextul scenei vine cu o logică a vizibilității, virtuozității, focus pe modalitate și dramaturgie, pe care performance-ul o accentuează, o virusează, o neagă, în general, o complică, astfel încât apar alți hibrizi operativi de tip coregrafie devenită *score* invizibil pentru acțiuni pe scenă, executate de performeri virtuoși sau nevirtuoși etc.
Un alt aspect interesant al hibridității este situația complexă în care, pe de o parte, dualitatea este depășită și noua formă de viață performativă scapă în contexte noi, continuând hibridizarea (performance-urile de black box în white cube, de exemplu) și, în același timp, tensiunea intrinsecă rămâne activă (una din accepțiunile hibridului e mix de tehnologii și alimentare din două surse). Practica de încorporare a imaterialului (sau de perisabilizare și vulnerabilizare a „obiectelor") a Alexandrei Pirici și a lui Manuel Pelmuș, de exemplu, adresează, chestionând și afirmând deopotrivă, posibilități contradictorii ale materialității și imaterialului în artă, prin performance-uri elaborate și duraționale, nu lipsite de o virtuozitate a neutralității (execuție bună, performare detașată) în spații de expoziție (combinând temporalitățile și modalitățile). Lor li se mai adaugă corpuri relativ amestecate, executând reenactment-uri de reprezentări materiale sau imateriale. O soluție interesantă, ecologică, de neutralizare a subiectivității, într-o conversație mai largă despre memorie, muzeu, artă, putere, element uman.
Atât André Lepecki, cât și Mårten Spångberg, fiecare cu discursul său și având ca numitor comun gândirea lui Deleuze în combinație cu Guattari, consideră performance-ul (ca spațiu de manifestare a identității și subiectivității) compromis și dansul sau performance-ul de dans și coregrafia drept modalitățile (independente între ele) de a produce singularități sau alte forme aliene de cunoaștere.

In his most recent book *Singularities: Dance in the Age of Performance*, the dance critic theorizing performance extensively, André Lepecki, introduces the term 'singularity' in connection to dance and performance (in Bucharest he had so fittingly thrown the concept ahead two years ago when invited by Ștefania Ferchedău to give a lecture and a workshop inside the E-Motional program). In the spirit of Deleuze/Guattari's treatment of concepts, Lepecki prefers to use art philosopher Georges Didi-Huberman's reappropriation of D/G's concept of 'singularity' – as bearer and generator of "strangeness". Could we, instead of meeting as individualities, meet in the coreless core of singularities? (paraphrasing Lepecki's quoting of philosopher John Rajchman's idea of a new society of singularities).
First, frontally addressing the audience and piercing through the 4th wall of the theatre got confiscated and its effect understood and overcome, now the landscape type of diffusing experience should also get confiscated as the right way to do it (with the neutral non watching the audience attitude keeping a tiny twisty bit of the representational feel in its general feel of happenings from the negotiating space of visiting art). I wonder about the possibility to work inside the frontally addressing (and even using/'meditating' through and around representation) and not frontally address but create an unstable space of multiplicities inside the perception. There can be obliqueness inside frontality, different instantiations of it. Where even me using language tricks and sharing someone else's perspective is very little that. Or Florin Flueraș's spaceship-solo Artificial Emotional Intelligence in the white cube temporality. The second time she just ignored us, trapped in consuming her parallel trip from before the performance started and long after it was over. And kept on asking us to join her Prayer for the Abstract. No seduction, not like the first time, when the invitation was to "become flat" and "virtual" and "real" by scanning one's own existence (and their awkward Deleuze/Lacan shadows of significance) – language resignifying fictionalization and the interactive performativity of the Open Game. This time only grave disappointed insistence that all of us "reach the non-image" while covered in highly charged burkas, holding hands or looping Isadora Duncan style. Maybe just a bit of her viral complicity laughter haunting her trip and the performance. Still no one followed. And it was perfect. Lilach Livne's performances happened in apartments in Bucharest (thanks to Lorgean) and this added to the alienation effect. Check her very Facebook account. She is using the same resignifying - or naming it like it really is - strategies (eating away enormous distances between most delicate things) in the official virtual space and she gets away with invoking the confiscated language of love and prayer accompanied by grave, intensely sad selfies. And the same failure reaches us somehow (still I wonder where/when is the laughter here?). She is not so far from Aurel Ilie or from the counterintuitive forces of religious texts (stay away if not already inside) inviting us to the opposite of what our intuition and construction tell us it is acceptable, stretching for meetings with different fabric, 'real', while caressing each other's brains. Test yourself. Check how close or how far you are to receiving this. <3
Performativity means the capacity of language (convention-given, in art and in life) to act building/changing reality, while performance is the 'live art' endlessly inventing new languages for its elusive medium. One could also argue that this is the 'performative turn' and that there is no non-performative (non reality-producing) artwork (art historian Dorothea von Hantelmann, who also preferred the term "experiential turn" for contemporary art's "concern with an artwork's effects on the viewer and with the situation in which it takes place").
The conventional-effective 'hyperstitional' attitude associated with performing turns performance into a very interesting hybrid already acting as such and surpassing dualist thinking (thought/language and its compounds on one side and reality/experience on the other). Once binary schematism irrelevant, hybridity spirals and complicates each side and their relation to the context. This way a notion like symbolic order enters opposition with both material and immaterial dimension. Also the physical plane can be ordered by the very logic of material, visible or invisible or could mix nonrepresentational language with kinetic sympathy, while verbal language can affect.
Black Hyperbox (BHB or just HyperBox, anyways "a productive lie", thrown ahead of us like Florin Flueraș's dice, to work on us retrospectively), had different utility, consistency, temporality and language for any of the performers involved. Concepts are similar to violent things or acts that we make, break and remake alongside a moving horizon, paraphrasing Gilles Deleuze, but also artist Alina Popa's passionate take on abstractions in her ongoing conceptual tension between perspective and horizon (the point pet, holding two perspectives in one vertical horizon slicing the body and the self or the possibility of a second horizon cutting the perspective in the middle etc.).
In both writing and performing, she applies science-fictional strategies of dealing with abstractions literally or figuratively (with poetic or speculative effect). In the written extension of BHB labyrinth (*Bezna BHB* book published by PUNCH), some of the performative practices or theoretical interests will find a way to transform or just spread in the new medium. If I am not mistaken, paraphrasing, Alina Popa's thought climbs the vines of liana and theatre jumps to the narrator's throat.
While, if I remember well, artist Ioana Gheorghiu's intensity towards reduction and sound turned from reducing verbal language into essential affective meaningful chanting (in the performance space) to reducing the texts of the BHB book, its transitions, into partitures, visually, conceptually and imaginatively rewarding while provoking the strangest meetings. (I wonder how the proximity of my text to the one signed by Blake Victor, highly emotionally intelligent entity too busy with his work

Una dintre strategiile care mă interesează de adresare a acestei probleme este transformarea limbajului în material perisabil și instabil, uncanny sau literal / artificial, separat de sens și subiectivitate (limbajul și sensul coexistând în planuri paralele).
Tehnologiile performative ale coregrafului Ivo Dimchev, de exemplu, (culmea ireverenței față de orice urmă de semnificație) produc și nu produc deloc o continuă performare a subiectivității performerului, iar strategia sa din Operville, care întâlnește strategia coregrafelor Mădălina Dan și Agata Siniarska din *Mothers of Steel*, propune fix separarea palierelor sunet / muzică și sens / limbaj în abordarea unor forme de performance de operă contemporană.
O altfel de meditație asupra implicațiilor separării și re-suprapunerii planurilor (vizual și sonor) și a mediilor artistice s-a întâmplat la începutul iernii, la galeria Anca Poterașu din București, în expoziția artiștilor Irina Botea și Jon Dean, curator Daria Ghiu, în jurul ideii de ce și cum pot împărtăşi oamenii (sau vecini și radio). Un spațiu plin de urme vizibile ale (technicalităților) radioului sau urme vizibile și sonore ale vecinilor nevăzuți, un spațiu viu, plin pe jumătate și bântuit în cealaltă jumătate. Și un alt spațiu, exagerat, de două ori construit (un film despre cum se produc sunetele pentru teatru radiofonic), și în care informația vizuală 'nenecesară' despre sunete (un limbaj cu o logică paralelă) perturbă și bântuie, aparține și nu aparține conținutului sonor. Dar, cel mai grav, dând sonorul mai încet în prima cameră, Irina Botea a încorporat, mai mult sau mai puțin accidental, poveștile vecinilor, într-o practică de reenactment empatic, discretă și proprie. Astfel de accidente mici pot seta receptarea într-un quest suspicios-ireverențios de tip care/unde e lucrarea transformând întreg eșafodajul elaborat al expoziției într-un pretext pentru acea intervenție performativă (exagerez, dar nu mă pot abține), asemănător cu un alt accident mic de anul trecut, la ODD, când, în cadrul unei proiecții & lecture despre Felix Guattari, Fernand Deligny și clinica La Borde, parte din foarte interesantului poiect KNOTS (curatori Vlad Morariu și Cristina Bogdan) și în contextul articulării unei situații de comunicare deja disjunctive și problematice (& în condițiile coincidenței cu un meci de fotbal transmis în direct în Centrul Vechi), Cosmina Moroșan a vorbit insistent despre Guattari cu deosebită căldură și familiaritate.
Practica lui Krõõt Juurak de a (se) performa, pe scenă și în afara ei, urmând o coregrafie supusă contingenței, de task-uri explicite sau implicite de stări – rele, normale, ok, prietenoase, artificiale etc. – și dozând performarea cu o precizie automatizată de inteligență artificială, produce neliniște profundă și experimente umane riscante, de hiper skill amestecat cu delegarea controlului/subiectivității, care extind noțiunile de coregrafie și performance. Întâlnirea cu ea promite situații în care aceasta pare să delege însăși calitatea de autoare a propriei conștiințe, este ca un ecran/oglindă neagră care atrage și respinge în același timp proiecțiile și reflexiile, invitând la alunecări în gol.
Mă surprinde, de fiecare dată când deschid *Mii de platouri* (1980), cât de devoratoare este influența acestei cărți asupra gândirii contemporane și, în special, asupra practicilor (și a ideii de practică, înțeleasă ca un alt mod de a organiza și distribui cunoașterea artistică), asupra discursului din performance-ul de dans din ultimii ani (și a felului poetico-virusat / speculativ de a folosi limbajul) și, în general, al felului în care sunt regândite producerea, prezentarea și receptarea performance-ului. Și cât de potrivit este acesta ca mediu pentru filozofia imanenței.
Întunericul, noaptea sau seara continuă ca invitație a virtualului de a-și emana latențele, învăluind literal, conceptual și poetic siluetele dansatorilor și promisiunea scenei, deschide, o dată în plus, posibilitatea unei experiențe și cunoașteri de tip mediu înconjurător, cu iz de reverie la trezirea dintr-un somn în public, unde nu e limpede dacă lumina aprinsă sau stinsă e mai safe sau mai unsafe. În piesele lui Mårten Spångberg se poate trăi o vreme. La piesa *Dawn*, o variantă „indiferentă" și mai dubioasă a lui *Natten* „cea horror", am tot adormit, cu sentimentul că ceva îmi coregrafiază această reacție. Iar șoaptele performerilor suporteri împrăștiați strategic printre spectatori se amestecau cu vocile interioare care dezbăteau încontinuu despre ce mai poate fi nepotrivit, unsafe, plăcut etc.
Parafrazându-l pe André Lepecki din cea mai recentă carte a sa – să reușim să facem lucruri modeste, neeroice, improbabile, să reușim să nu ne dorim să fie / fim recunoscute / recunoscuți. În legătură cu singularitățile se poate face aluzie, ele scapă reprezentării. Se poate spune că ele populează lucrurile. Și oamenii, și conceptele etc. Dansul se alienează astfel de imperativul de a aduce ceva nou, dar și de subiectivitatea autorului său.
În urmă cu câțiva ani, într-o cafenea din Centrul Vechi a avut loc o Mascaradă, organizată de Valentina Chiriță și propusă de HitGirl, un avatar virtual din lumea literară, care a invitat-o pe Maria Mora, performer, să citească, la prima vedere și chinuit, un text despre telekinezie, dar și pe Aurel Ilie, specialist în telekinezie, să explice și să dovedească. Aurel Ilie a stat cu spatele la public, a povestit despre pregătirea lui specială, într-un discurs halucinant („Pot mișca obiecte, indiferent de masă, singura condiție e ca raportul masă, împărțit la distanță, să fie constant, deoarece momentul e forța ori brațul forței. Adică dacă eu văd luna, o pot mișca la fel de ușor cum mișc un obiect, singura diferență e că luna o rotesc într-un unghi foarte mic, iar obiectul mic îl rotesc în unghi mai mare, deoarece e mai aproape" etc., etc.), a cerut lumină mov și a

on humans, sounds like; or artist Irina Gheorghe's clean and limpid text on deviation meeting with the devouring "transumweltic" composition by mathematician Gabriel Catren; or, for that matter, the entire music of the editors' vision on BHB).
'Black box' belongs to (and implies) the realm of visibility, virtuosity, focus on constructed temporality, modality and dramaturgy – that performance stresses or messes with so that other operational hybrids may appear (such as choreography reduced to invisible chance scores for actions on stage performed by unskilled performers a.s.o.) There is also this interesting complexity about hybridity that allows for duality to be surpassed and a new form of performative life to emerge into new contexts or to bring new contexts inside spiraling on the hybridity (performances with black box processual logic in white cube or just outside any cube), while, at the same time, maintaining active the phantom limbs and their initial tension (the other definition for hybrid states mixing different technologies and feeding from two sources).
The practice of Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș, for example, of „embodying the immaterial" addresses, both questioning and affirming, the contradictory possibilities of what is material and immaterial in art, through hybrid durational discretely skilled performances (not without a virtuosity of the neutral or recognizable Brechtian alienation), in exhibition spaces, mixing black box and white cube temporalities and modalities. The clean execution and detached performing of relatively mixed bodies and trained voices re-enacting representations of other material or immaterial artworks is also one interesting ecological way, among other things, to neutralize the performance of subjectivity, in the larger conversation tackling topics such as memory, museum, art, power, humans etc.
Both André Lepecki and choreographer Mårten Spångberg (approaching discourse differently while sharing the influence of Deleuze in combination with Guattari) consider performance's elusiveness - as mainly a space manifesting and screaming identity and subjectivity, implicitly language - compromised and dance or dance performance and choreography are being proposed as (distinct) modalities for the production of singularities or other alien uncapturable knowledge.
One way to address this problem would be turning the very possibility of language into frail unstable material, uncannily or literally/artificially separated from meaning and subjectivity. Ivo Dimchev's performative technologies, for example, (the most irreverent one could be towards significance) are producing just as are not producing 'a continuous performance of the performer's subjectivity', but of borderline affect, while his take on contemporary opera performance in Operville, that is interestingly similar to Mădălina Dan's and Agata Siniarska's strategies for the powerful Mothers of Steel, introduces exactly this thing of separating the layers even more, not only body/face/verbal language but decomposing aria into music/sound/crying and, in parallel, language/meaning.
Choreographer Krõõt Juurak's (self) performing practice (crafting the dosing of performativity pretty close to Artificial Intelligence), on stage and outside it, traversing contexts and following a contingency-driven score of explicit or implicit tasks of moods (bad, trying to have fun, normal, nice etc.), produces terrible uncanny-ness and uneasiness. Her black box skills mix with delegating the authorship of her very own consciousness shaping existential experiments, turning herself into a screen inviting projections, a black mirror inviting dark reflections or an unsettling mirror reflecting the void, this way expanding once again the possibility of choreography or performance.
The influence of Deleuze shall never cease to amaze me (especially the work *A Thousand Plateaus*, with Guattari) on contemporary speculative thinking and performance and dance discourse, on the rethinking of thinking and the introduction of practice as another way to organize and share artistic knowledge, and generally on the practices of making, performing and receiving dance, and how good a medium performance is for the 'philosophy of immanence'.
Darkness or continuous evening as an invitation for the virtual to literally unfold its potentiality, conceptually and poetically hiding the dancers' individualities and denying the scene's promise of visibility, while opening the possibility for the actualization of a landscape kind of knowledge out of the fabric of public daydreaming, where it is not clear which is un-safer - lights off or on. One could inhabit a Spångberg dance performance for a while. *Dawn*, a more indifferent and dubious variant of *Natten* 'the horror dance', joined me in my falling asleep as an intuition of it being somehow choreographed. And the nice strategy of mingling whisperingly cheering performers in the audience felt like inner voices debating on what is improper, unsafe, nice and ok.
Paraphrasing Lepecki, let us succeed in doing modest, improbable, un-heroic things and desire not so much, for them and for us, to be recognized. Singularities escape representation, they can only be alluded to. They are said to populate things and people and concepts. This way dance alienates itself from the urgency to be new and also from its subjective authorship.
Some good years ago, in a coffee shop in the Old Center of Bucharest, there was

încercat timp de câteva ore să miște sticle și borcane. Publicul a făcut mișto, a tremurat de emoție, s-a plictisit, a fost la limita îndoielii, a vibrat, a plâns, s-a plictisit din nou, a început să converseze și să consume de la bar sau a plecat acasă. În a treia parte a performance-ului, după mai bine de două ore de așteptat, Aurel Ilie a mișcat primul borcan, aproape imperceptibil. Spre final, când nu-l mai urmărea nimeni, mișca sticlele pe podea cu o viteză neverosimilă.

Singularitățile, diferite de individualități, sunt puncte de tensiune și potențialitate în interiorul materiei sau în interiorul unui lucru când acesta intră într-un anume câmp de forțe și sunt absolut unice pentru acel lucru. Sunt un joc de forțe și întâlniri între lucruri. Pot fi deduse prin angajarea în acțiune față de material.

Doar observarea nu e suficientă.

Mascarada a jonglat cu strategii de punere în acțiune a unor forțe coregrafice și hibrid-necoregrafice surprinzătoare de tip - „spectacolul" dispersat în public și dislocat în timp, coregrafia mai multor platouri de intensitate (cadru discursiv virusat, cercuri concentrice de autodenunțare, încadrare și diluare a unei experiențe improbabile și „minunea" de la final), regim al atenției dislocat (necoincidența continuă dintre climax și anticlimax în fiecare dintre părți, rateu continuu sau mod de a se conecta la propria singularitate și de a ieși din subiectivitate), strategii de alienare continuă a mediilor și a spectatorilor, valențe noi, literale, pentru filozofia / ontologia centrată pe obiect.

Un performance de Benoît Lachambre, mai ales în ultima sa fază, oferă, literal, experiența unei coregrafii a materialității energetice în mișcare, purtătoare de singularități într-un proces continuu de deformare, transformare și transfer. Nimeni nu decide / transmite / captează propriu-zis nimic. Dansatori și spectatori, deopotrivă, toți devin materie în formare, inaccesibilă privirii sau gândirii, doar afectelor neidentificabile. Coregrafia și transferul se mută fix în această dimensiune empiric-spirituală. Artistul canadian coregrafiază cel mult energiile, spiritul și aerul. Când acesta promite, în textul de prezentare (parafrazând), că vor pica toate constructele sociale, individuale, conceptuale, ca atunci când un străin perfect vine la tine și știe să ofere exact acel lucru secret, indefinit, care îți lipsește cel mai tare, sună lame, dar exact asta se întâmplă. Așa ar putea arăta „societatea de singularități". Mulți coregrafi vorbesc despre acest deziderat șamanic al coregrafiei, Lachambre chiar reușește să pună în mișcare ceva enorm.

Un alt fel de a vorbi despre coregrafia lui de astă-vară de la ImpulsTanz ar fi – mișcare repetitivă neinteresantă, trip dubios de ore întregi, pic de sens, de bucurie vizuală sau olfactivă, e aproape indecent să rămâi martor la așa ceva, și este plin de cruzime, invită la un abandon pe care nu toată lumea e dispusă să-l accepte. După o vreme, de cele mai multe ori, perspectiva dinafară dispare.

Ce face, în fapt, performance-ul, în general? Nu atât ce este, cât ce face – pentru că acesta deja acționează. Inventează limbaje noi. În contexte vii, dezordonate, pe care le ordonează. Alt fel de a ordona experiența pe scenă, sub influența artelor vizuale, alterând treptat premisele teatrului și dansului ca reprezentare și iluzie, în favoarea realității performării/prezentării. În cartea sa *Teatrul postdramatic*, apărută la sfârșitul anilor '90, teoreticianul Hans-Thies Lehmann propunea o schimbare de paradigmă în istoria artelor spectacolului prin noțiunea de „teatru postdramatic", care aparține istoriei teatrului, dar invită și la o ștergere a genurilor, mixând operă, dans și arte vizuale.

Teatrul postdramatic (sau logica proprie performance-ului) propune deplasarea atenției de la drama-text la ce se întâmplă în momentul performării în spațiul dintre scenă și public (textul scris înainte sau în spațiu devenind doar unul din elementele compoziționale), de la reprezentare/iluzie la realitatea performării, de la conflict și narațiune, la text non-narativ, de la anularea brechtiană a convenției celui de-al patrulea perete la teatru de tip peisaj care nu focalizează și nu solicită atenția continuă etc. E fascinant cum noțiuni de tip „teatru-peisaj" apar încă de la autori ca Gertrude Stein și continuă la Robert Wilson, care prin tehnica sa de separare a mediilor mișcare/text verbal/gesturi/vizual/muzică revoluționează teatrul și opera, mixând alienarea lui Brecht, cu un puternic formalism care nu se adresează înțelegerii, ci, dimpotrivă, subconștientului spectatorilor și potențialului câmp magnetic dintre scenă și sală. Iar în prezent spectacolul-peisaj domină discursul dansului contemporan. Aș susține (parafrazându-l pe Jacques Rancière) că performance-ul de black box, fie că vine pe tradiția teatrului sau a dansului, va oscila întotdeauna între cele două posibilități – teatrul cruzimii sau cel epic, adresându-se înțelegerii sau experiențelor de altă calitate decât rațională, dar aș insista asupra faptului că modalitățile de manifestare și argumentele din spatele acestor modalități diferă puternic în cazul celor două arte. Folosirea discursului verbal în performance-ul de dans, de exemplu, solicită o altă citire decât asocierea automată cu teatrul, vine la pachet cu momentul anilor '90 de asimilare în metodologia dansului a filozofiei poststructuraliste, în timp ce spectacolul de dans de tip peisaj e conceput din rațiuni cuantice sau speculative, ca o regândire a dansului ca mecanism abstract care produce indeterminare sau prin interacțiune cu temporalitatea white-cube. Există mai puțin o influență directă și mai mult transgresări pe diagonală. În anii '60, black box-ul a invitat în spațiul său logica performance-ului

a Masquerade, organized by poet Valentina Chiriță and proposed by HitGirl, a virtual literary avatar, that invited performer Maria Mora to read, first hand and in a careless improper manner, a pseudo scientific text on telekinesis and, also, Aurel Ilie, specializing in telekinesis to do the deed. Aurel Ilie never faced the public, asked for indigo light and tried to move several glass bottles, while explaining his technique in a hallucinatory speech ("I can move objects regardless to their mass, the only condition is that the mass divided by distance is constant, since the moment is the force or the force's arm. That is, if I see the moon, I could move it just as easily as moving an object, the only difference is that the angle of rotation for the moon is very small, while the angle of rotation for the closer object is larger"). The audience made fun of him, got anxious, got bored, doubted, got struck, vibrated, cried, got bored again, started conversations and took drinks from the bar or left home. After two hours of religious waiting, Aurel Ilie moved the first bottle in an almost unperceivable manner.

Towards the end, when there was almost nobody watching, he was moving the bottles on the floor at an implausible speed.

Singularities, distinct from individualities, are points of tension and potentiality inside matter, or inside a thing when the thing enters a particular field of forces. They are a play between immanent forces and circumstantial encounters, absolutely unique for that thing that gets to take part into its transformation, and can be deduced only by commitment (to action) towards the material. Observation only is not sufficient.

The Masquerade succeeded in its strategies to activate surprising choreographic and hybrid-non-choreographic forces (a bit like Spångberg does), the 'spectacle' got literally dispersed in the body of the public and in their subjective temporality.

What was choreographed were several planes of intensity: bugged discursive frame denouncing itself diluting an already improbable experience followed by 'the miracle' in the end, misplaced regime of attention (non co-occurrence of climax and anti-climax between sides, continuously missing the point or maybe a way to connect to one's own singularity exhausting subjectivity's preconditioned reactions) and last, but not least, strategies for ongoing alienation of the mediums and of spectators providing for new, literal, take on the object-oriented ontology or philosophy.

A Benoît Lachambre performance, especially as of late, offers literally the experience of a choreography of energetic matter in movement, bearer of singularities in an ongoing process of transformation and transfer. Dancers and spectators, they all become un-thought of, unrecognizable spirited matter. What the Canadian artist choreographs is energies and air, very close to the "society of singularities" above. Lachambre accompanies his performances with short correct texts promising the breakdown of all social, individual, conceptual constructs as when an ideal stranger comes to you and knows to fulfill the very secret unnamable thing that you miss the most. It sounds so lame and it even delivers entirely. There is much talk about a shamanic approach to choreography but he really puts in motion something enormous. Another way to talk about it is that it is not much to look at, it smells badly, it feels cruel and awkward to watch, it requires something not everybody is willing to give (up) and, maybe, this perspective does not stay long.

"(…) Real communication does not take place via understanding at all but through impulses for the recipient's own creativity, impulses whose communicability is founded in the universal predispositions of the unconscious(…). [Robert] Wilson's scenes are not meant to be rationally interpreted and understood but are intended to spark people's own productivity and associations in the 'magnetic field' between stage and spectators." This is one of the modalities of postdramatic theatre as theorized by Hans Thies Lehmann and he places this example in a space that does not belong only to the history of theatre, but transgresses genres meeting with dance, opera, visual arts, all under the name of "postdramatic theatre" or the logic of performance. I would argue that although the desires of the black box, be it theatre or dance performances, ultimately continuously alternate between understanding and experiencing the work differently, the modalities and their rationale differ. They did not necessarily influenced each other directly. The use of verbal text in dance performances, for example, does not automatically relate to the history of theatre and its modalities but to the dance history and conceptual moment of Jerôme Bell (together with its assimilation of poststructuralist philosophy). On the other hand, they might have influenced each other obliquely. It is fascinating to hear Gertrude Stein's language on landscape theatre kind of defocusing experience in the case of Robert Wilson and his separation of the layers verbal/movement/gestures/music and, generally, in the way he totally imploded theatre and opera, but also in the contemporary dance discourse today (and with different argumentation behind it – rethinking dance as abstract machine/ Deleuze concept producing indeterminacy etc., or under the spell of speculative philosophy, or just mixing white cube/black box temporalities etc.).

Taking some steps back, what does performance actually do? It keeps inventing languages in live contexts (to make itself stay). And ever since art got busy with how the experience and the context produce layered (contradictory) significance and

din artele vizuale (happening-uri, chance theory, mecanica corpului nevirtuos) și apoi, în anii '90, a urmat performance-ul conceptual, corpul ca discurs identitar și critic, pe filiera artei dansului contemporan, o artă preocupată de înscrierea unei anume dorințe în legătură cu corpurile în mișcare, într-o experiență determinată temporal.
În aceste cercuri concentrice de semnificații între contexte și logici diferite de lucru, a apărut preocuparea de a formula limbaje noi, pentru a propune receptorului o altfel de atenție și relație. Parte din experiența spectatorului a devenit descoperirea codului. Clasici ca Jerôme Bell sau João Fiadeiro au reușit, cu metodologii diferite, să facă vizibil un discurs cât mai clar, apropiindu-se cel mai mult de mirajul unui înțeles comun pentru spectatori, reducând din subiectivitatea experienței. Logicile propuse de ei – tot ce apare pe scenă e informație și discurs, material de lucru într-o logică mai mare – au devenit noi convenții. Jerôme Bell a afirmat puterea scenei în timp ce a dezvrăjit-o total. Corpurile performerilor amatori strigau discurs identitar fără a fi vorba vreo clipă despre asta, într-o conversație despre critica instituțională și a reprezentării. Bell a atras tot aparatul critic structuralist în pliurile logicii sale.
Din acest moment, performance-ul nu mai poate fi despre ceva, enunțat în textul acompaniator sau pe scenă ca material de lucru. (Spectacolul *Nud de femeie brunetă* al Andreei David, cu temporalitatea și dramaturgia propuse, nu mai poate fi doar despre feminitate și discurs identitar). Ceva s-a schimbat puternic la nivel de percepție, s-a alunecat dintr-o dimensiune într-alta. Fiadeiro și a sa compoziție în timp real au propus o nouă „iluzie" – a unui soi de nivel 0 de obiectivitate și neutralitate a discursului.
Felul în care funcționează hibriditatea în singularitate, specia de hibrid care apare în urma acesteia, afirmă deopotrivă virtualul din lucruri, ca forță prezentă în lume, și interdependența interior-exterior, imanența experienței, ca mod de funcționare, organizare, întâlnire și existență. În orice acțiune a noastră în lume, care treptat ne formează ca subiectivități, există zone intense de umbră și indeterminare, ca un acid coroziv pentru limbaj și gândire. O mulțime de astfel de entități disparate, co-existând, în paralel, în companie, conectate la o preocupare entuziasmantă și sensibile la mediu, înconjurate, fiecare, de un soi de spațiu abstract / afectiv, pe care și-l păstrează în interacțiuni (un spațiu individual de negociere / ruptură cu propria subiectivitate, un spațiu protejat de perspective, exterioare și interioare, un spațiu de contradicție maximă până la liniște sau în care ceva se retrage ca să lase loc de altceva).
Într-o paradigmă care aparține câmpului energetic, cu implicații în toate planurile și care reprezintă întâi de toate un fel diferit de a organiza gândirea, percepția și acțiunea, felul în care e afectat limbajul (și noua lui posibilitate) este speculativ. Acesta are o altfel de performativitate. Pe de o parte, își pierde din capacitatea de a fixa lucrurile, încurajând fluiditatea, pe de altă parte, alunecând ireverențios și inconștient, transgresează imanența, oglindește, concentrează și accesează abisuri conceptuale, înghite spații de semnificație imense, iar oblicitatea lui face posibil un anume tip de afirmație / existență, fără certitudine şi fără subiect. Este o modalitate de a crea spațiu sau ceață în jurul propriei subiectivități (strategie care mă interesează) și de a produce manifestare, virusând, în același timp, stabilitatea perspectivei individuale. E un soi de poezie și se cheamă filozofie. (Acest fel de a aborda limbajul, aplicat în performance, face ca „experiența" să fie singura „certitudine" etc.)
Ce moduri noi de organizare a cunoașterii, a interacțiunilor și a realității pot apărea de aici, din nevoia iminentă a unei schimbări de paradigmă conceptuală, care să permită o astfel de întâlnire între oameni, lucruri, limbaj, medii, domenii, concepte, instituții, situații? Și care se regăsește în mic într-o gamă de experiențe specifice receptării performance-ului. Hibridul cel mai puternic care apare în momente de singularitate este între interior și exterior, cele două sunt supuse imanenței și formulează o nouă specie, dincolo de ruptura minte / corp. Nu chiar ontologie centrată pe obiect, dar, potențial, o nouă formă de conștiință.
Cadrul de lucru și viață Black Hyperbox propunea fix o astfel de platformă aerisită și fluidă, un gest cât se poate de politic, în adevăratul sens al felului în care arta acționează și devine politică. O spațiotemporalitate în continuă formare, în care nu se rezista întotdeauna ușor și unde singura condiție era fix disponibilitatea reciprocă de transformare între interior și exterior, de mai sus. BHB a alunecat prin medii fizice și simbolice, de la studiourile Centrului Național al Dansului București (care l-a găzduit aproximativ un an de zile, ratând înțelegerea a ceea ce a găzduit), la spațiile Atelier 35 și ODD, Paralel – Fabrica de Pensule, Pa-f, parcuri, apartamente etc.
În structura aceasta rizomatică, bazată pe disensus, care propunea cercetarea limitei performance-ului de black box, și a efectului de hiperintensificare, trecându-l prin cât mai multe medii și contexte, fiecare și-a adus interesele specifice. Interesele specifice ale inițiatorilor, Alina Popa și Florin Flueraș, distincte de cadrul conceptual, deși derivat din acesta, au fost realismul speculativ și studiul conștiinței, amândouă în relație cu testarea performance-ului în black box. Cei doi se camuflează explicit în concepte nomade, pe care le aruncă înainte, iar arta lor nu este niciodată doar performance-ul x sau textul y, ci parte din textura acestor constelații puse în mișcare de anumite strategii (strategii acționate de ei și care acționează asupra lor deopotrivă).
Cu background-uri diferite, majoritatea deja hibrizi, acționând dincolo de discipline, suntem o adunare de entități disparate, cu potențial de a deveni, on and off, o rețea de singularități. (Alina Popa, Florin Flueraș, Andreea David, Ioana Gheorghiu, Larisa Crunțeanu, Cătălina Gubandru, Xandra Popescu, Cristi Nanculescu, Bogdan Bălan, Cosima Opartan, Ion Dumitrescu, Bogdan Drăgănescu, Anastasia Jurescu, Alexandra Ivanciu, Adriana Gheorghe).
În ceea ce mă privește, BHB, cu spații, temporalitate, oameni, situații și propuneri artistice, pe cât de pline de consistență, pe atât de inconsistente, de folosit precum doresc (și toate tensiunile generate de aici), a rezonat perfect cu preocuparea mea pentru strategii de a ține împreună (și co-exista cu) numeroase contradicții interioare și de a face posibile întâlniri de o intensitate insuportabilă între zonele de sensibilitate stranie, singularități care traversează domenii și planuri.
Persoana (a treia, mai ales, dar nu doar ea) și perspectiva (în continuă schimbare) sunt foarte importante pentru tine pentru a accesa un spațiu uncanny chiar în interiorul limbajului, ca o linie de fugă între interior și exterior (stil indirect liber și proiecții multiple), unde cuvintele, bântuite, într-un gest oblic de deplasare continuă, nu mai aparțin anumitor persoane ci alimentează o entitate nouă, un copil, martor la intimitatea unei iubiri așa de mari încât nu ar trebui să continue să trăiască (parafrază după J.M. Coetzee). Vorbești despre preocupările tale la persoana a doua, faci proiecții, pui întrebări și răspunzi prin asocieri cu preocupările altora, în același spirit cu ale tale. De ce?
Lepecki își dedică cartea, în chip surprinzător, „vieții continue, chiar dacă în altă formațiune de materie și spirit" a apropiaților și le cere ajutorul, lor și celor vii, pentru „a găsi sensul acestui cuvânt puternic, straniu, înspăimântător de îmbucurător și crucial – singularitate" (t.m.).

Aurel Ilie performând telekinezie în *Mascarada* lui HitGirl. Foto: Adriana Gheorghe, 2012 (pag. 60)
Mascarada, treizeci de minute mai târziu. Foto: Adriana Gheorghe, 2012 (pag. 61)
Viena, 2015 - prima formă a 'duetului imanent' cu Alina Popa, un centiped prezicător spectaculos: o săptămână mai târziu îmi rupeam piciorul. Un an mai târziu descopeream, în imagine, retrospectiv, solo-urile fiecăreia din BHB. Foto: Rodrigo Andreolli (pag. 62)
Solo-reenactment al fotografiilor victoriene cu mame invizibile, abstracte, îmbrațișând ființe imobile cu ochi sticloși sau Pradă. Foto: Adriana Gheorghe, 2016 (pag. 63)
„Par tristă dar așa arată fericirea în adâncuri. Aș vrea să ating din nou realul. Am fost la înot și acum ne rugăm. Transcendem, pentru pace" (Lilach Livne, Tel Aviv)
Foto: Sveta Sheleg & Robert Zlotnick, 2016. (pag. 64-65)
Black Hyperbox la Akademie Schloss Solitude în cadrul evenimentului *Dreaming the End of Dreaming*
Curatori: Alina Popa și Florin Flueraș. Foto: Adriana Gheorghe, 2015. (pag. 66-67)

also affects the spectator, discovering the (newly) proposed code (and the relation it established with a charged context) became part of spectatorship. Using different methodologies, contemporary dance classics such as Jerôme Bell or João Fiadeiro managed to make the building or deconstruction of a code visible, getting as close as possible to the mirage of the audience' common understanding of the same thing (and also the possibility for a neutral discourse). The logics they proposed – everything that appears on stage is information (Real Time Composition method plus the 'Real'/open process implications) and discourse (critique, meta, stripping the theatre naked but also while doing it etc.) and belongs to a larger logic – turned into conventions. Performance could not be 'about' something anymore, the performative logic implied a strong inter-dimensional switch in perception.
Also an inter/(even) trans-dimensional shift but a different one - the new species of hybrids that come out of mixing hybridity and singularity are the ones feeding from the technologies of interiority and exteriority, but also trying to surpass the duality of a problem that is not small, such as the body/mind gap via the philosophy of immanence (and not only in object-oriented ontology style) but by conceiving of performance as the immanence of the practice and still formulating the potentiality for a new consciousness. One that allows for contingent encounters between people, things, fields, concepts, institutions, situations etc. and works at the energetic field level reverberating in how thinking is thought, affecting perception, action and language and trusts the 'spatiotemporality' of 'singularity'. (And it is the reiteration of the very experience one could have receiving a performance).
The only possibility for language in this paradigm is speculative, another kind of performativity, losing the capacity to fix, but, by irreverently devouring enormous distances in significance while mirroring conceptual abysses, also diagonally making possible a kind of statement/existence lacking certainty/subject.
Any action in the world that inscribes our subjectivity hides a shadow, an area of intense indetermination corrosive for language and thinking. A gathering of these kinds of shadows carrying the subjectivities along might have been from time to time the work&life platform for performative research called Black Hyperbox, that artists Alina Popa and Florin Flueraș initiated and that went on for the last couple of years in Bucharest.
A platform for anybody to use as they please (and visual artist and acting-affectionate Larisa Crunțeanu decided to curate it by 'staging' its spirit and, in general, she and artist-curator Xandra Popescu traversed the BHB with their 'total curating' practice - accompanying artists in life and work processes for years); a platform based on dissensus (choreographers Andreea David, Cătălina Gubandru, Cristi Nanculescu and Bogdan Drăgănescu developed a dramatic larger than art borderline on&off relationship with the black box, as we all did at one point, while for the visual artists Anastasia Jurescu and Alexandra Ivanciu the black box proved a strange alien object, quite a refreshing perspective), inviting disparate entities to collaborate (alienating oneself from the work by mixing one's own material with other perspective or other material with one's own approach in the company of artists with practices so beautifully different than my own, like Andreea David or Cristi Nanculescu, is one of the most intense memories) or to just co-exist (polyphonic undisciplined entity called Bogdan Bălan produces singularity just by showing up); entities sensitive to a shared environment (agonizing over black box and one's own relating practice to theory while also consuming or being consumed by the initiators' proposal of speculative philosophy) and traversed by an intense preoccupation (the same agonizing over the margins of black box - the most agonizing might as well have been Ion Dumitrescu, choreographer turned musician and interested in theory, that cannot let go but ties himself willingly and conceptually to the black box by not being present and announcing it, while being present, with all his black box skills, in the same space but different temporality, one night later, in the different medium of music concert performance and project Raze de Soare, together with Cosima Opartan - the more plausible ending to the BHB presentation at the Center of Dance).
A multitude of undisciplined hybrid entities coming from different backgrounds each surrounded by an abstract/affective space busy with alienating themselves from interior/exterior perspectives, often reaching paroxysm and silence, or in which the subject exercised its ability to withdraw allowing for something else to appear. A very political gesture - this fluid open system traversing symbolic and physical mediums (The Center of Dance in Bucharest that hosted it for almost a year and still missed its understanding, or maybe just got entangled in the disparate co-existence thing, and also exhibition or process-oriented spaces as Pilot in Cluj or Atelier 35 and ODD in Bucharest, Pa-f, Akademie Schloss Solitude, apartments, parks etc.) and only held together by the commitment of its members' availability to allow for continuous immanent & circumstantial transformation in any hyper relation to a hyper black box.
The consistencies and inconsistencies of the highly intense and also contingent BHB resonated with my own research for strategies to hold together (and coexist with) inner contradictions and to make possible meetings between the immanent areas of strange sensitivity, or between the singularities that traverse fields and planes.
Maybe this is why, in my latest research with choreographer Susanne Grau (a different kind of Masquerade), we try and train, body & 'soul', in an ongoing invisible deadly serious negotiation practice between let me in/never let me go/leap of faith kind of jumps and doubt, suspicion or fear, that lies underneath us meeting or not in the same performative code or dramatic mode because, when she leaves me with my melodrama and withdraws in 'neutral' or even in alienating Brechtian mode, "it is because I am bad, and when I am bad, I really am extremely bad". It is like a séance - one could never know what lingers underneath 'theatre'.
The voice (third person, but not only) and the perspective (moving) are fairly important for you to access an uncanny space within the very language, as a line of flight between inside and outside (indirect libre style and multiple projections), where words, haunted, in Schiele's continuous oblique gesture of wistfulness, do not belong to persons, but feed and breed a new entity, "a child loved too much, an object of such intimacy that it dare not be allowed to live" (J. M. Coetzee). You talk about your research in the second person, you project on what came out of your solo performance inside the BHB book, you ask questions and answer by association with other's research sharing the same spirit with yours. Why?
Lepecki invokes "the ongoing lives even if in another formation of matter" of the close ones dedicating the book to them and to the living ones. "All of you, help me find the sense in that powerful, strange, fiercely joyful and crucial word singularity", he writes.

Aurel Ilie performing telekinesis in HitGirl's *Masquarade*. Photo: Adriana Gheorghe, 2012 (p. 60)
HitGirl's *Masquarade*, 30 minutes later. Photo: Adriana Gheorghe, 2012 (p. 61)
Viena, 2015 - One shape of the 'immanent duet' by Alina Popa and myself, a spectacular singular centipede inscribing ourselves, predicting me hurting my leg the following week or both our solos inside the BHB the following year etc.etc. Photo: Rodrigo Andreolli (p. 62)
Solo-reenactment of the Victorian pictures of invisible mothers caressing the abstract child or Spoils (my solo inside the BHB). Photo: Adriana Gheorghe, 2016 (p. 63)
"I look sad but this is my deep happiness. I wanna touch the real again. This body is so small so full of sings. Transcending, for peace. (test yourself, see how far or how close you are to receiving this)"
Photo: Sveta Sheleg & Robert Zlotnick, Tel Aviv, 2016 (pp. 64-65)
Black Hyperbox at Akademie Schloss Solitude within the *Dreaming the End of Dreaming* event
Curators: Alina Popa and Florin Flueraș. Photo: Adriana Gheorghe, 2015 (pp. 66-67)

Săritorii

The Jumpers

Mihnea Mihalache-Fiastru

Cred că Vali Haritonov a murit. Știu că are o fată sau că, la un moment dat, a avut un copil. Cu una, Roxana, o schiloadă osoasă de la mine din liceu, de la Școala Centrală, căreia i se făcea mereu rău și vomita de fiecare dată când trăgeam la țigară. După aia, nu mai știu, că atunci când eu m-am apucat la seringă ea încă era la țigară și nu am mai tras niciodată împreună. Asta era în 2000, dar ceva mai încolo, s-a apucat și ea la seringă. Apoi s-a combinat cu Haritonov, un băiat care se aciuase pe la noi prin Tineretului. Roxana și cu mine stăteam în același cartier, dar nu ne știam de-acolo, ci din liceu. Simțeam că am o legătură cu ea, că era un om cald și bun. Sau poate era doar marfă bună, așa cum era heroina în perioada aia, ne fierbea sângele, ne topea venele și ne îndrăgostea pe fiecare de fiecare. Poate doar mi s-a părut că era fată bună. Morții ei. Cert e că ei îi plăcea de Haritonov și, în cele din urmă, s-au și combinat.

În 2002, m-am întâlnit cu Roxana la piață, la noi la Norilor, și mi-a zis că era cu Haritonov și că ea născuse o fată, parcă. Că se lăsaseră amândoi de marfă, dar că fuseseră plecați în Elveția la furat și că acolo heroina era proastă, dar că le era ușor să facă rost de bani și de marfă, mai ales că ea era gravidă. Mă mințea.

Era drogată chiar atunci când ne-am întâlnit la piață. Poate că au murit amândoi, chiar. Poate a murit și copilul ăla, dacă o fi existat.

Pe Vali Haritonov l-am cunoscut la noi pe ștrand, în Văcărești, în vara lui `94. Ștrandul se privatizase recent și în vara aia, noul patron a adus salvamari. Haritonov a fost unul dintre ei. Era mai mare decât mine cu vreo 3-4 ani. În `94, eu aveam 12 ani, el o fi avut 15-16 ani. Probabil nu a fost niciodată la școală sau nu prea mult timp, oricum. Nimeni nu a știut de unde a apărut, nu era unul dintre copiii de la noi din cartier. Dar s-a impus imediat pe ștrand.

Era un băiat brunet, cu spatele lat și mușchi conturați, mult prea dezvoltat pentru un adolescent de vârsta lui, cu părul creț și buze proeminente, ochii mici cu privirea încruntată și pielea mult prea bronzată. Arăta ca un vânător teleportat din preistorie la noi pe ștrand.

Mihnea Mihalache-Fiastru, Limassol, Cipru, 2011.
Fotografie digitală. (pagina anterioară)

Se spunea despre el că înainte să ajungă aici ar fi fost trapezist la circ. În vara aia a fost cel mai popular băiat de pe ștrand. Toată lumea era atrasă de el și s-a combinat imediat cu Andreea.

Cu Andreea încă vorbesc, e plecată în Finlanda. Acum vreo doi ani mi-a spus că nu voia să vorbim atunci când eram mici, pentru că credea că eram figurant. I-am zis că nu eram, dar că atunci ea era mai tare decât mine și dacă tot nu ne-am împrietenit, a trebuit să fiu așa cum am crezut de cuviință, în așa fel încât să-mi cresc și mie cota. De câteva ori pe zi, Haritonov se ducea la bazinul mare și se urca pe blockstart-ul de la care făcea sărituri. Lumea de pe ștrand se aduna imediat în jurul lui, ca la un spectacol spontan și gratuit, despre care urma să le povestească și prietenilor, iar bătrânii și părinții cu copii în brațe și copiii din cartier se așezau pe taluza bazinului, cu soarele în față și picioarele în apă ca să-i vadă săriturile lui Haritonov. El a fost cel mai bun din câți săritori am cunoscut, făcea tumbe duble pe față și pe spate, șurub și sărituri din stând pe mâini.

Haritonov sărea mai bine și decât băieții de la sărituri în apă, pe care i-am cunoscut la antrenamentele de pe ștrandul Tineretului. Mereu mi-am dorit să pot face și eu dintre săriturile lui.

Am încercat o dată să fac sărituri în apă. Se întâmpla prin `92. I-am rugat pe mama și pe bunicul meu să mă înscrie la sărituri în apă. Am început cursurile, dar la scurt timp după aceea antrenorii de la sărituri de pe Tineretului mi-au spus că urma să cresc prea înalt și că indiferent de motricitatea, ambițiile și pasiunile mele, nu voi putea niciodată să fac performanță. Cred că am suferit.

În orice caz, în anii următori am ajuns un săritor de oraș. Am început să fac ce făceau toți copiii și tinerii în perioada imediat după Revoluție și înainte de 1989, sărituri în apă în lacurile din parcuri și în Dâmbovița. Am sărit în lacul din Carol, în Cociocul din Tineretului, în Tei, în Floreasca, în Herăstrău, în Dâmbovița. M-am aruncat de pe podurile din Carol și de pe Dâmbovița, de la trambulina mare de pe Tei, din sălcii și alți copaci de pe marginea lacurilor. Niciodată nu m-am gândit că m-aș fi putut răni sau, mai rău, muri. În mintea mea, eram mereu pregătit. Știam locurile de unde să sar și cum să sar. Știam și unde puteam eu să sar și alții nu și invers. Vara, după prânz, de obicei, ne adunam mai mulți copii din cartier sau de la școală și mergeam la scăldat.

Cociocul din Tineretului e și acum plin de cruci pe margini. Atunci când lacul a fost construit, la începutul anilor `70, doar marginile au fost betonate, dar fundul lacului a rămas aceeași veche mlaștină mâloasă de pe vremea când aici se revărsa Prăvalul Cociocului, afluentul Dâmboviței din secolul al XVII-lea. Săritorii care au murit aici au rămas înfipți cu capetele în mâlurile vechiului București. Unele corpuri nu au fost găsite vreodată. Trebuia să știi să eviți copacul mare de pe insulă și podul de la Polivalentă, sub care apa nu era mai adâncă de un metru și jumătate. Chiar și așa, am văzut săritori de 7-8 ani care făceau cele mai spectaculoase salturi de pe acest pod. În Carol puteai sări în siguranță de pe pod doar pe partea dreaptă, cum coborai de la mausoleul comunist, în Dâmbovița trebuia să te arunci mult în față, pentru că râul din ciment construit de Ceaușescu are un flux foarte rapid și un curent mare, riscând astfel să ajungi, din săritură, sub pod. Și tot așa. Înainte și imediat după revoluție, scăldatul în apele din oraș era o activitate la fel de comună ca plimbatul cu bicicleta, iar săritorii erau cei care deschideau și închideau sezonul estival în oraș. Cei mai buni erau aceia care adunau cel mai mult public.

Am fost întotdeauna un săritor mediu. Dacă mă gândesc bine, niciodată nu am fost mai omnipotent ca atunci când stăteam în picioare în sălciile sau pe marginea podului și mă uitam la soare la ora de aur, chiar înainte să sar.

M-am scăldat prima dată într-un lac din București în 1986, în Cocioc. Atunci, tata a încercat să mă învețe să înot. M-am speriat foarte tare și am renunțat, am învățat doi ani mai târziu, la Tineretului, în bazin. Vara trecută, am făcut un webseries, în care am filmat toate ștrandurile din București ca să le arăt prietenilor mei de acum și să încerc să reînvii scăldatul în oraș. I-am arătat episoadele și lui tata și mi-a spus: „E impresionant că un om de vârsta, înălțimea și gabaritul tău poate să facă perfect aceleași sărituri pe care le făcea atunci când era mic".

I believe Vali Haritonov died. I know he still has a daughter or that at some point he had a child with a certain Roxana, a bony lame girl from my high school at Central College, who was constantly sick and vomited every time we had a cigarette. After that I know nothing more because, at the time she was still puffing cigarettes, I started injecting and we have never pulled out a smoke together ever since. That was in 2000, but later on she was hooked on the needle too. Then she started dating Haritonov, a boy who nestled near our place in Tineretului. Roxana and I lived in the same neighbourhood, but we had known each other from high school. I felt connected to her; she was a warm and kind woman. Or maybe it was just because of the good stuff, as was heroin at that time that our blood was boiling and melting our veins that we always fell in love with each-other. Maybe it was only because of that that she sounded to me as such a nice girl. To heck with her! The fact of the matter is that she liked Haritonov and in the end they hooked up.

In 2002 I met Roxana in our neighborhood at Piața Norilor and she told me that she was still with Haritonov and that she had given birth to a girl, if I recall. That they both quit the stuff and had left for Switzerland before where heroin was lousy but where it was easy to get hold of money and dope, particularly because she was pregnant. She was lying to me. She was stoned right there when I'd met her at the market. It may be that they both died. Maybe even the kid died, if it had ever existed.

I met Haritonov at our lido in Văcărești in the summer of `94. The swimming pool had been recently privatized and the new owner hired in lifeguards that summer. Haritonov was one of them. He was older than me by about three to four years. In `94 I was 12 and he was 15 to 16 years old. Probably he had never been to school or, if he had, not for too long anyway. Nobody knew where he came from; he was not one of the children from the hood. But he immediately made himself known at the lido. He was a dark-haired, broad back boy with muscles way too well-defined for a teenager his age, with curly hair and prominent lips, small frowning eyes and exceedingly tanned skin. He looked as if a prehistoric hunter had just been beamed off on our beach.

People talked that before he came here, he had been a circus trapeze artist. Throughout the summer he became the most popular boy at the lido. Everybody was attracted to him and he immediately hooked up with Andreea. Andreea and I are still talking, she is out in Finland. About two years ago she told me that hadn't wanted to hang out with me when we were little, because, she thought, I was a poser. I replied that I had never been one and, since we hadn't befriended each other, I had to be whatever I thought I needed to be to set my odds high.

A couple of times a day, Haritonov went to the great pool to climb the blockstar site from which he jumped. People at the lido immediately gathered around him, as if there was a free spontaneous show that they were going to retell to their friends. Old people, parents carrying their children, or the kids from the neighbourhood sat there on the side of the pool, with the sun straight in their eyes and their feet in the water just to see Haritonov jumping.

With his double somersaults, front and back, helicopter jumps leaping in the water from his hands, he was one of the most experienced jumpers I ever had the chance to meet. Haritonov jumped even better than the boys from the athletic water jumps club that I had met during trainings on Tineretului lido. I had always wanted to be able to execute any of his moves.

I tried once to do water jumps. It happened sometime in `92. I had asked my mother and my grandfather to enrol me in a class. I started a course but shortly after, coaches there told me I would be growing too tall and therefore, regardless of my drive for it, my ambition or my motricity, I could never attain noteworthy performance. I believe I suffered a little. However, in the coming years, I would become a city jumper. I started doing what all children and youth in the aftermath of the 1989 revolution were doing: jumping into the water of park lakes or Dâmbovița.

I jumped into the lake at Carol Park, in Cocioc from Tineretului, in Tei, in Floreasca, in Herăstrău in Dâmbovița. I jumped off bridges – like those on Carol and on Dâmbovița – out from the giant spring-board from Tei, out of willows and other trees growing on the edge of lakes. I never thought I could be hurt or worse, die. To my mind, I had always been prepared. I knew the places which were safe to jump from – and how to jump. And I knew where I could jump and others could not and vice versa. During summer afternoons we usually got together with more children in the neighbourhood or from school and went swimming.

The banks of the islet in Tineretului are to this day replete with crosses. When the lake was built in the early '70s, only the sides were covered in concrete, while the bottom of the lake remained the same oozy bottom swamp from the time when the tributary river of Dâmbovița – Prăvalul Cociocului – was steaming in the 17th century. Jumpers died here with their heads stuck in the banks of old Bucharest. Some bodies were never found.

You had to know how to avoid the big tree on the island and the bridge at Polivalenta whose water was not much deeper than one and a half metres. Even so, I had seen 7-8 years old jumpers doing the most spectacular jumps off that bridge. In Carol you could safely jump only from the bridge on the right, at the base of the stairs of the communist mausoleum. In Dâmbovița you had to throw yourself upfront, as far as possible, for the cemented river that Ceaușescu had built was a very fast stream and thus after jumping you risked arriving under the bridge. And so on and so forth.

Before and shortly after the revolution, bathing in the city waters was an activity as common as walking or cycling. Jumpers were the ones who opened and closed the summer season in the city. The best were those who attracted the most onlookers. I had always been an average jumper. If I think about it now, I have never felt more omnipotent as when I was standing up in the willows or on the edge of the bridge watching the sun at its golden hour just before jumping.

I had my first swim in Cocioc – a lake in Bucharest – in 1986. Back then, my father tried to teach me how to swim. I got very scared and gave up. It was only two years later, in the pool at Tineretului, that I learned how. In the summer of 2015 I created a web series where I filmed all the swimming pools in Bucharest, to show them to my current friends and as an attempt to revive urban bathing. I showed the episodes to my dad who told me: "It is impressive that a man of your age and height, a man of your standing, may perfectly perform the same jumps as he did when he was little."

Translated from Romanian by Georgiana Cojocaru.

Mihnea Mihalache-Fiastru, Limassol, Cyprus, 2011.
Digital photograph. (previous page)

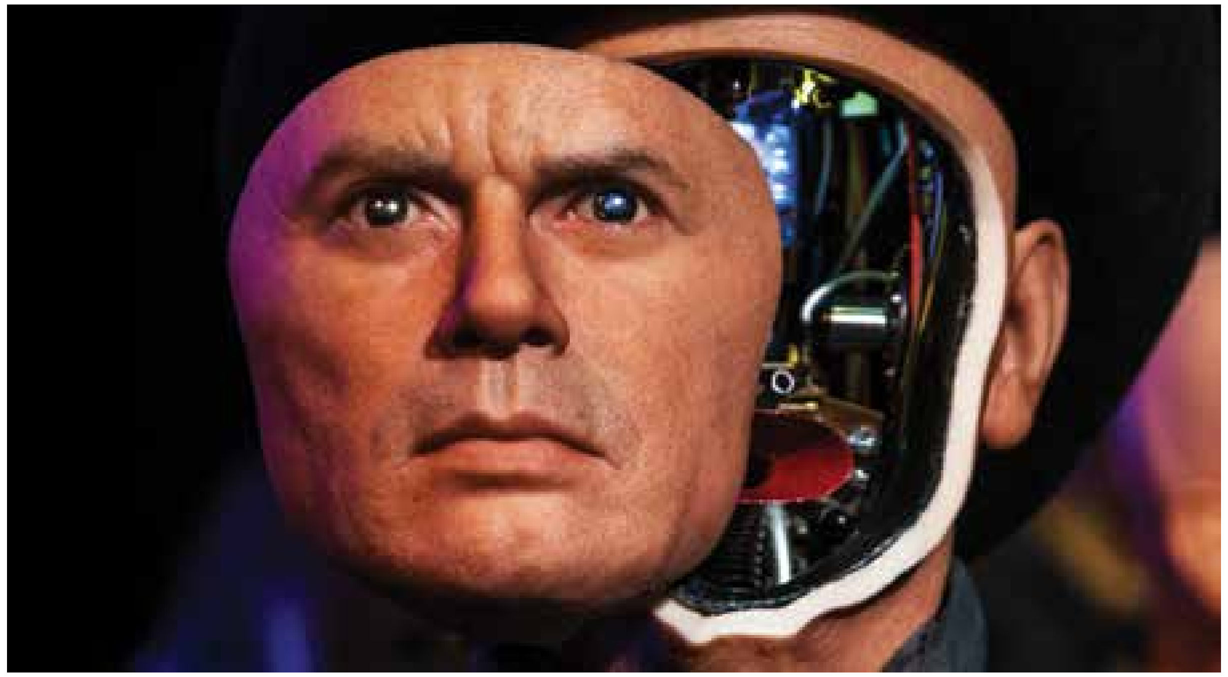
Corpuri sintetice cuprinse în turnura performativă

Note despre performeri semiautomatizați în interiorul domului nord-vestic

Ion Dumitrescu

Synthetic Bodies within the Performance Turn

Notes on fully automated performers inside the north/western dome



Postspectacol (evadare din Black Box)

Undeva în 2009, noi (o entitate) am început să infiltrăm alte spații ale reprezentării cu abilitățile noastre performative utilizate în teatru. A păși în afara teatrului prin acțiuni și intervenții „postspectacol" părea în acel moment o modalitate de a scurtcircuita marele spectacol exterior, de a perturba showul TV, de a submina atmosfera mallului, de a pătrunde camuflați în campanii politice. Strategiile nou dezvoltate au cochetat cu supra-afirmarea, cinismul, sporirea confuziei și terorismul cultural. Acționând ca viruși ai percepției, am încercat să ne inserăm în „real" cu experiența noastră performativă, să scăpăm de claustrarea teatrului, să-i perforăm pereții cu propriile-i mijloace. Am susținut, la timpul respectiv, că ambianța dansului și a teatrului devenise, într-o mare măsură, o zonă de siguranță politică, având un impact previzibil. Ne doream aerul tare al teritoriilor urbane, aranjamentele meticuloase ale platourilor de filmare TV. Ne-am propus să ocupăm podiumurile din marile piețe ale orașelor.
Am candidat la președinție.
În black box-ul internațional al anului 2009, aerul era stătut, ethosul cercetării îi ținea pe artiști închiși în studiouri, pentru săptămâni sau luni la rând. Iar acolo se putea face orice, mai ales artă angajată politic. Coregraful internațional, de multe ori, lucra în afara convenției, adresa întrebări încărcate politic ce aterizau lin în Black Box. În multe dintre contextele ce găzduiau dans contemporan se putea jongla și s-a jonglat în mod radical cu regulile reprezentării și ale conceperii unui spectacol. Dansul conceptual ajunsese la apogeu, nu mai avea unde să avanseze, cel puțin nu tot în arealul dansului. Spre deosebire de teatrul dramaturgic contemporan, care miza totul pe multidisciplinaritate și text, în acel interval de timp, teritoriul instituțional al dansului și performance-ului (care includea și insula CNDB) era aproape liber de obstrucții ce țin de tradiție sau de constrângeri „disciplinare", se lucra futurist între discipline.
Pentru o vreme, prin practicile postspectacol am evadat din teatru (black box) și am testat spațiile publice („externe"), cu metode conceptuale împrumutate din performance-ul contemporan, dar, de data asta, pe platforme care deja funcționau ca scene oficiale în societatea spectacolului integrat.
Nu eram singura entitate care perturba reprezentarea puterii în spațiul public. În 2007, trei artiști performativi sloveni (David Grassi, Emil Hrvatin și Žiga Kariž) și-au schimbat oficial numele în cel al Prim Ministrului de atunci al Republicii Slovenia, Janez Janša. Ocupând același spațiu media, folosind numele ca o armă a confuziei, aceștia au livrat mai multe biografii care se suprapuneau pe faptele prim-ministrului și pe profilul său public, cu ramificații și materiale uneori scandaloase, remanipulând imaginea politică, după cum documentează filmul Numele meu este Janez Janša.

O nouă turnură performativă

Ontologia performance-ului propus de Peggy Phelan (1993) a fost parțial transgresată, contrazisă de noile transformări din domeniu. Acum performance-urile nu mai dispar, ieșind din black box, se permanentizează. Politicile lor inerente au început încet să fie domesticite. Acțiunile pot fi vândute prin „înțelegeri verbale" (Tino Sehgal), mișcările pot fi neîncetat repetate, replicate la limita reproducerii în masă. Anduranța nu mai este percepută ca anduranță. Corpurile funcționează ca picturi și sculpturi, dar în loc să fie agățate sau să stea nemișcate, se dezmorțesc. „Sculpturile vii" ale artiștilor italieni Marisa Merz sau Piero Manzoni se plimbă acum prin spațiul expozițional, uneori pentru o singură noapte, alteori pentru 3-6 luni. Instalații vii? Sau poate că performerii sunt un fel de automate de „reconstrucție" (enacting), într-un fals proces de automatizare. Dacă valul imaterial se dovedește a fi o farsă materială?
Suntem martorii unei dematerializări parțiale a corpului, corpul artistului devine interșanjabil, este tratat ca și cum s-ar putea dispensa de materialitatea sa. În fapt, corpul

Postspectacle (Escape from the Black Box)

Somewhere in 2009 we (an entity) began to infiltrate other spaces of representation with our theatre-based performance skills. Stepping outside the theatre through "postspectacle" actions and interventions seemed at that time a way to short-circuit the big outdoor spectacle, to perturb the TV show, to disturb the Mall experience, to enter political campaigns. The strategies employed were over-affirmation, cynicism, enhancing confusion and cultural terrorism. Acting like viruses of perception we intended to insert ourselves with our performance skills into the "real", to escape the theatre confinement, to pierce through its walls. We claimed at that time that the dance/theatre context had became too much of a safe zone. We wanted the open air, the urban fields, the meticulous arrangements of TV station sets; we thought we should occupy the podiums in big city squares. We attempted to run for president.
In the international black box of 2009 the air was thick, the research ethos kept artists for weeks and months inside. And there one could've done anything, especially politically engaged art. The choreographer twisted the conventions as much as (s) he wanted, addressed the most politically charged questions. In contemporary dance contexts les metteurs en scene could and did radically play with representation. Conceptual dance was at its peak, nowhere to go, at least not in the same field.
At that moment in time the west/north dance/performance institutional realm was almost free from "discipline" obstructions or ideological obstacles.
For a while, Postspectacle practice escaped the theatre and tested the "outdoor" public spaces with the same conceptual tools, on platforms that already functioned as official stages in the society of integrated spectacle.
We were not the only entity disrupting the outdoor spectacle and the representation of power in public space. In 2007 three Slovenian performance artists (Davide Grassi, Emil Hrvatin, and Žiga Kariž) officially changed their names into the name of the then Prime Minister of the Republic of Slovenia, Janez Janša. Occupying the same media space, using the name as a weapon of confusion, they delivered multiple biographies overlapping the prime-minister's deeds and his public profile with offshoot, sometimes scandalous, materials, re-manipulating the political image, as documented in the My Name is Janez Janša film.

A new performance turn

Peggy Phelan's ontology of performance (1993) has been partially transgressed, contradicted by the new developments in the field. Performances are not disappearing any more; by coming out of the black box they become permanent. Their innate politics are being slowly domesticated. The actions can be sold "by verbal agreement" (Tino Sehgal), the movements can be unceasingly repeated, replicated, mass reproduced. The endurance is no longer perceived as endurance. Bodies function like paintings and sculptures, but instead of hanging or standing they unfreeze. The "living sculptures" of Italian artists Marisa Merz or Piero Manzoni are now wandering through the exhibition space, sometimes for a single night but sometimes for 3-6 months. (A)live installations? Or perhaps performers are "enacting automatons" in a fake automation process. What if the immaterial wave proves to be a material ruse?
We are witnessing a partial dematerialization of the body, the artist's body is interchangeable, it is treated as if we could dispense the body from its materiality. The body of the performer can mould or be moulded to or by any kind of artistic expression. It can fill in any gaps, give volume to any shapes, and instill anthropomorphism in any object. The enacting human body updates the ontological status of the object embodied; it transports the object to a higher "degree of existence" (Souriau, 2009).

performerului se poate mula pe sau poate acomoda orice expresie artistică. Poate umple orice gol, poate da volum oricărei forme, insuflând antropomorfism în oricare obiect. Corpul uman prins în reconstrucție actualizează statutul ontologic al obiectului întrupat, transportă obiectul pe o „treaptă mai înaltă a existenței" (Souriau, 2009).

Automatizarea performance-ului

Într-un eseu recent (2016), Claire Bishop susține că în lumea artei contemporane, instalațiile video au fost înlocuite cu instalații performative, că tipul dominant de performance public este „un hibrid între sculptură (o prezență continuă, fixă, în spațiu și timp) și video (bucla necurmată a playback-ului)". Eseul elaborează asupra felului în care performerii din galerii și muzee populează acum timpul-convenție instaurat de arta video.
Dacă la început practica performativă invadatoare a produs tensiuni politice în interiorul lumii artei vizuale și a expandat noțiunea de artă ca mod de comunicare, acum se desfășoară, în mare parte, ca o suprafață globală netedă și legitimă. Se pare că nici o striație și nici un obstacol nu poate să împiedice actul viu să fie legitim (comercializat) pe piața de artă. „Economia experienței" a declanșat o vastă și multistratificată mutație, care a transformat domeniul public într-un platou de studio TV ready-made, găzduind interminabile „evenimente" live.
Una dintre concluziile cărții lui Paul Mason, *Postcapitalism – Un ghid către viitorul nostru* [*Postcapitalism – A Guide To Our Future*] (2015), este că stabilitatea capitalismului presupune abilitatea acestuia de a se adapta și de a crea constant piețe noi în afara și înăuntrul său, de a genera piețe „chiar și în creierele noastre." Ca urmare, mutația este cheia succesului.
Așa cum precizează Sadie Plant, vorbind despre tulipomania secolului al XVII-lea din Olanda, care a provocat primul colaps economic modern (bula lalelelor), tocmai laleaua este cea care a trecut printr-o mutație și a dezvoltat trăsături imprevizibile, care i-au excitat pe cumpărători, fiind performerul marcant al pieței de flori (Plant, 2009).
„Astăzi, noțiunea de a vinde experiențe se răspândește dincolo de teatre și parcuri tematice." (Gilmore și Pine, 1998). Ceea ce anunțau economiștii Gilmore și Pine la finalul anilor '90 a atins până la urmă toate domeniile, toate piețele, ignorând specificitatea, de la mall până la muzeu. Imaginile mișcătoare vii sunt acomodate peste tot, subminând încet structurile instituționale interne, reformatând sistemul de percepere ale artei înseși. În paralel, suntem martorii manifestărilor unei vechi tradiții a transgresiei în „real", care a început cu performeri venind atât din zona dansului, cât și a artelor vizuale, pătrunzând intruziv în sfera publică, amestecându-se cu protestatarii, destabilizând tabuuri publice, ascunzându-se în spatele obiectelor artistice, în cele din urmă devenind obiecte la rândul lor.
Munca fals automatizată tot mai amplă din lumea artistică se derulează în paralel cu condițiile muncii imateriale ale erei postfordiste, descrisă cu diferite ocazii de Maurizio Lazzarato și Paolo Virno. Pentru o vreme, artiștii contemporani au părut a fi avangarda administrării timpului liber, antrenați în gândire critică și în distribuirea cunoașterii abstracte. A inventa noi moduri de producție, de a munci, a găsi alternative sau fisuri în modurile deja existente, a chestiona ierarhiile și distribuția de „roluri", toate acestea erau zonele de experimentare ale artiștilor contemporani. Se presupunea că ei vor fi vestitorii unei revoluții în interiorul clasei muncitorilor imateriali – artiștii în calitate de cognitariat emancipat – care ar fi „sustras" producerea cunoașterii din mâinile capitalului.
„Primele mașini ale revoluției industriale au fost mașinile vii." (Preciado, 2014). Dacă și mașinile de pe urmă vor fi tot mașini vii? Dacă vor consolida un viitor fals, pe care deja îl trăim, un showroom cu design futurist, ascunzând sub capotă o tehnologie veche de o sută de ani?
În ecoul lucrării lui David Graeber, *Utopia regulilor* [*The Utopia of Rules*] și al articolului său despre „bullshit jobs", este clar că peste tot pe piață există joburi în această nouă lume multidisciplinară a artei pe care nimeni nu le vrea, proiecte de

Performance automation

In a recent essay (2016), Claire Bishop argues that in the contemporary art world video installations have been replaced with performance ones, that the dominant type of public performance is "a hybrid of sculpture (a continual, fixed presence in space and time) and video (the continual loop of playback)". She elaborates on how performers in galleries and museums are now residing in a video art time-convention.
If at first the invading performance practice has produced political tensions inside the visual art world and expanded the notion of art as communication, now it mostly unfolds as a globally legitimate smooth surface. It seems no more striations or obstacles can prevent the live act from being fully legitimate (traded) on the market.
The 'experience economy' has triggered a vast multilayered mutation that transformed the public domain into a ready-made TV set accommodating live – unending – "events".
One of the conclusions of Paul Mason's *Postcapitalism – A Guide To Our Future* (2015) is that stability for capitalism means ability to adapt and to constantly create new markets outside and within itself, to generate markets "even in our own brains". Mutation is thus the key to success. As Sadie Plant notes about the tulipomania of 17 century in Holland that provoked the first modern economic crash (the tulip bubble), it was the tulip that mutated and developed unpredictable patterns that excited buyers and was the flower market's best performer (Plant, 2009).
"Today the concept of selling experiences is spreading beyond theaters and theme parks." (Gilmore and Pine, 1998). What economists Gilmore and Pine announced in the late nineties has finally reached all fields, all markets, disregarding specificity, from the mall to the museum. Live moving images are everywhere accommodated and slowly subverting the institutional inner-structures, reformatting the frame of perceiving art itself. Alongside we are witnessing the manifestations of a long transgression tradition that started with performers coming from both dance and visual art intruding the public sphere, mingling with protesters, subverting public taboos, hiding behind art objects, becoming objects themselves.
The growing fake-automated labour in the art world runs parallel with the immaterial labour condition of the post-Fordism era described on different occurrences by Maurizio Lazzarato and Paolo Virno. In this sense contemporary artists seemed for a while the avant-garde of free-time administration, skilled in critical thinking and abstract knowledge distribution. Inventing new modes of work production while finding alternatives or breaches in the ones already established, dealing with hierarchy and role distribution, all these were contemporary artists' areas of experimentation. They were supposed to be the annunciators of a revolution within the class of immaterial workers - artists as emancipated cognitariat – that would "subtract" knowledge production away from capital.
"The first machines of the industrial revolution were living machines." (Preciado, 2014). What if the last machines are still living machines? What if they reinforce a fake future that we are already experiencing, a showroom with futuristic design hiding under the hood hundred-year-old technology?
Echoing David Graeber's *The Utopia of Rules* and his article on "bullshit jobs", it's clear that everywhere on the market there are jobs in this new multi-disciplinary art world that no one wants, dance pieces and performance projects that the dancer/performer does just for survival reasons (Graeber, 2015). Claire Bishop again: "the need for a low-waged body to be continually present in the space, (is) the visible equivalent of the security guards and 'visitor experience assistants' who are paid a comparable wage" (Bishop, 2016).
Perhaps we need anthropomorphic bio-synths to take over, digital characters like Pierre Huyghe & Philippe Parreno's Ann Lee, synthetic humanoids than can be programmed to perform choreographic scores or performing holograms like the famous Hatsune Miku.

dans, lucrări performative pe care dansatorul sau performerul le face doar din rațiuni de supraviețuire (Graeber, 2015). Din nou, Claire Bishop: „nevoia ca un corp prost salarizat să fie în continuu prezent în spațiu [este] echivalentul vizibil al gardienilor sau «asistenților responsabili cu experiența vizitatorilor», plătiți cu un salariu comparabil" (Bishop, 2016).

Poate că avem nevoie de androizi antropomorfi care să preia povara execuției, personaje digitale ca Ann Lee a lui Pierre Huyghe & Phillipe Parreno; humanoizii sintetici ar putea să fie programați pentru a performa partituri coregrafice sau ar putea deveni holograme performative, ca faimoasa Hatsune Miku.

Oameni și lucrători(oare) sintetici(e)

„Dacă bucla repetitivă a devenit soluția pentru presiunea timpului expozițional, atunci logica algoritmului este ultima frontieră care trebuie negociată." (Bishop, 2016). Transferate în white cube, performance-urile par tot mai concentrate asupra fixării buclei (loop), asupra repetiției „mașinice" a acțiunilor. Și artiștii vizuali se aliniază, expunând lucrări animate în timp real și narațiuni en boucle. Cu toate acestea, există diferite tipuri de bucle care produc estetici alternative.

Ragnar Kjartansson notează, în programul său expozițional de la Palais de Tokyo din Paris (2015), o expoziție care include un performance în desfășurare: „A repeta același lucru la infinit înseamnă a supramări un moment al vieții de zi cu zi. Înseamnă să arăți cum e să fii viu". În performance-ul său, care durează trei luni, o scenă de teatru este amplasată în muzeu. Scena cuprinde două case de țară islandeze de mărime naturală, ocupate de un bărbat, respectiv de o femeie. În timpul orelor de vizitare, cei doi execută o buclă de rutină, într-un interval de 15-20 de minute, punctul culminant fiind un „rencontre" platonic, în dreptul fântânii dintre cele două case-decor. Cei doi spun „Bonjour" unul către celălalt și se întorc în „casele" lor. Da capo.

Întreaga experiență, acest tip de buclă domestică alienantă ne propulsează în serialul britanic-american de science fiction *Oameni* [*Humans*] (Brackley & Vincent, 2015). În această serie, androizii (numiți „synths") sunt înzestrați cu trăsături antropomorfice ireproșabile, la fel ca în piesa lui Karel Čapek din 1920, *R.U.R.* [*Rossumovi univerzální roboti*]. Ei imită „viața" până în punctul în care devin indistincți de creatorii lor. Sunt angajați cu preponderență în poziții ce țin de activitatea casnică, de servicii sociale, acele munci slab plătite (destinate imigranților de altădată), de care viitorul mereu a promis să ne scape. Seria abundă în scene lungi, stranii, cu oameni urmărind fascinați acești lucrători sintetici. Dar suntem chiar atât de nefamiliarizați cu subiectul automatizat?

Aș susține, ca un corolar la era falsei automatizări, că subiectivitatea lucrătorilor sintetici era deja familiară „non-sinteticilor", încă înainte de „singularitate" – trezirea conștiinței care are loc inevitabil în toate scenariile cu androizi. Oamenii, ca performeri hominizi, clasa de mijloc cu rutina sa de birou, antrenamentele militare, suburbiile din American Beauty și sutele de mii de muncitori ai fabricilor asiatice, lucrând cot la cot la unison, se aflau deja într-un proces de repetiție standardizantă de bune decenii. Terenul era mai mult decât pregătit pentru completa automatizare a umanului (robot-izare).

Oare repetiția la infinit a unui moment din viața cotidiană chiar cuprinde ce înseamnă să fii viu? Poate că această continuă repetiție în spațiul social al reprezentării contestă sensul elementar al faptului-de-a-fi-viu, poate anulează relevanța acestei categorii cu totul. Poate că, de fapt, anticipează munca automatizată? Ca și cum performerii repetă pentru un viitor complet automatizat, încă vii, într-o tranziție precară și interminabilă, către o lume plină de androizi.

Există o asemănare și mai stridentă cu serialul TV *Westworld* (Nolan & Joy, 2016), recenta saga SF despre un parc de androizi, bazată pe filmul cu Yul Brynner din 1973. Alți lucrători sintetici, replici perfecte ale ființelor umane – fabricate din țesut sintetic – performând diferite roluri în „narațiunile" parcului. Scenarii și personaje meticulos programate de Directorul Narațiunilor, cu diferite grade de voință autonomă și spațiu de improvizație. Gata să fie împușcați, înjunghiați și spânzurați la nesfârșit, la cheremul vizitatorilor bogați. Reparați la nesfârșit, până când alte „gazde" bionice mai avansate (actualizate) le iau locul.

„Dacă identificarea va evolua spre ceva, trebuie să o facă spre aspectul material al imaginii, spre imagine ca lucru, nu ca reprezentare" (Steyerl, 2013). Putem specula mai departe: în faza actuală de „postreprezentare", materialitatea imaginii pare mai consistentă decât imaterialitatea performerului.

Efecte secundare ale nevoii de experiență directă

Să ne uităm o clipă la jurnalismul mainstream „real", jurnalismul brut, adoptat de toate posturile de știri TV. Este dificil să faci reportaje despre situații reale în zilele noastre, adică să concurezi cu viteza internetului în a livra realități. În ultimii 60 de ani de simbioză între sfera media și sfera umană, percepția noastră asupra realității a suferit o distorsiune radicală. Pentru a accesa realitatea prin convenția televiziunii, acum producătorii trebuie să augmenteze experiența, trebuie să mărească doza de extra-ordinar. Vechii spectatori au nevoie de o multiexperiență a știrilor, „mai mult decât știri", mai mult decât imagini; reporterul CNN este pe teren în Piața Taksim din Istanbul, inhalând efectiv gaze lacrimogene, cu protestanții. Jurnalistul(a) strigă de frică, poartă o

Humans and synths

"If the loop has become the solution to the pressures of exhibition time, then the logic of the algorithm is the latest frontier to be negotiated." (Bishop, 2016). Performance based work when transferred into the white box seems more and more concerned with arranging the loop, with the "machinic" repetition of actions. Visual artists themselves are following in, displaying live works and stories en boucle. Yet there are different kinds of loops producing alternative aesthetics.

Ragnar Kjartansson notes in his exhibition programme at Palais de Tokyo in Paris (2015), a show that includes an on-going performance: "Repeating the same thing infinitely means magnifying a moment in everyday live. It means conveying what it is to be alive". In his three months performance, a theatre stage is displayed in the museum. The set is comprised of two full-scale Icelandic country houses, occupied by a woman and a man respectively. During visiting hours they execute a routine in loop, lasting about 15-20 min, the climax being a platonic "rencontre" at the fountain in between the two decor-houses. They say "Bonjour" to each other and soon return in their "homes". Da capo.

The whole experience, this sort of alienating domestic loop, brought to mind the British-American science fiction television series *Humans* (Brackley & Vincent, 2015). In the series the androids (called "synths") are bestowed with perfect anthropomorphic features just like in Karel Capek's play, *R.U.R.*(*Rossumovi univerzální roboti*) 1920. They imitate to-be-alive to the point they are indistinguishable from the humans that created them. They are hired for housekeeping jobs, for social care, for the low-paid (former immigrant's) jobs that the future always promised to deliver us from. Long uncanny scenes of humans observing synths are abundant in the series. But are we so unacquainted with the automated subject?

I would argue that as a corollary of the fake full-automation age, the synth subjectivity was already familiar to non-synths even before the "awakening" - which inevitably occur in all shows dealing with androids. Humans as hominid performers, the middle class with its cubical office routine, the military drills, the "American Beauty" suburbs, and foremost hundreds of thousands of labourers in Asian sweatshops working in unison, were already in a decades-long process of standardized repetition. The terrain was more than ready for full human automation (bot-ification).

Does infinite repetition of a moment in everyday life really convey what it is to be alive? Maybe this endless repetition in the social and representational space challenges the very meaning of being alive and perhaps the relevance of this category altogether. What if it rather foresees automatic labour? As if performers are rehearsing for a fully automated future, still alive in a interminable precarious transition towards an android world.

There is even a more twisted resemblance with *Westworld* (Nolan & Joy, 2016) TV series, the recent android park SF saga based on the 1973 movie with Yul Brynner. Perfect – made out of synthetic tissue - simulations of human beings performing different roles in the park's "narratives". Scripts and characters meticulously programmed by the Chief of Narrative, with different degrees of free will and improvisation capacities. Ready to be shot, knifed or hanged endlessly at the mercy of rich guests. Repaired over and over again, until they are replaced with an updated "host".

Hito Steyerl notes, "if identification is to go anywhere, it has to be with this material aspect of the image, with the image as thing, not as representation." (Steyerl, 2013). This suggests that in "post-representation" times the materiality of the image is more substantial than the immateriality of the live performer.

Side effects of the need for live experience

Let's consider for instance "real" journalism, or raw journalism, that has been employed by all TV news stations. It's hard to report real stories nowadays, as in to compete with the Internet speed of delivery. In the past 60 years of media-human symbiosis our perception upon reality has suffered a radical distortion. In order to access reality through the TV convention producers must now augment the experience, they have to increase the dosage of extra-ordinary. The former spectators need an multi-

experience of the story, "more than news", more than an image; the CNN reporter is on the ground in Taksim Square in Istanbul, live inhaling gas with the protestors. The journalist shouts of fear, (s)he is wearing a bulletproof jacket and is given a helmet and gas mask. The reporter breathes heavily; the mask filters her/his voice. The newsperson constantly reminds the audience how difficult is to breathe and that is not safe to be there. That's crucial; all media reports coming from the milieu of the events usually inform us about the perils of the public domain gone amok. As seen on TV, "reality" is unsafe.

The spectator is relieved, (s)he sighs by himself on the couch. (S)he has experienced the riot without getting harmed. Just as the west/north is undergoing a no casualties war through drones and "terror from the air"(Sloterdijk, 2009), so the (tele)spectators have the same video-game perspective as the soldiers. The war on terrorism is developing as a clash between unmanned aircrafts and the "bare life" of "terrorists". The terrorists themselves try to teleport the war in the northwest. Logistically is the only way to inflict casualties, to create an event. Through micro blitzkriegs, appearing for seconds in western capitals, the outer terrorists are teleporting only pure violence, transporting the absurdity. No time or resources for full war deployment.

In mainstream politics, during presidential campaigns, one always hears: "Finally he showed his humane side..." or "people need to see the man behind the politician". The politician would be a sort of ideological robot in this situation. It is constantly implied that public exposure renders people inhuman. The long-term limelight, living in representation, apparently always alters the humanity of protagonists. In the leadership race, facing the cameras, they lose "something", they develop algorithmic reactions to uncomfortable circumstances, delivering perfect speeches unshaken by emotion. They can smile for hours.

The expanding black box

Inside the "world interior" (Sloterdijk, 2015) the black box is disassembling, is being leveled, but not everywhere. Many still enjoy dance and theatre venues and the traditional spectacle infrastructure. In Paris, Vienna or Berlin, festivals are thriving; black boxes are still unshaken temples of dance and dramaturgical theatre. Festivals are on-going themselves, uninterrupted for decades. In this dimension, the walls of the black box are up and impenetrable, the climate is controlled, and the AC is on recirculation mode. The enclosed configuration still functions.

In the same time various public spaces are perforated by live colonization procedures. In the "world interior" flash mobs are being carefully prepared, the spontaneous is systematized while improvisation is less and less an option. Today performances of the urban outdoor are guiding us through the former reality. As if the black box's walls collapsed on the exterior. The topos was flattened while the dance linoleum has rolled outside the theatre becoming the invisible ground of all public space. The communal domain seems today marked by the spectatorship condition with private and public spaces collapsing into each other.

Everything is real because everything is staged. We recognize what's real by its degree of stability, of predictability. Let's focus on the current convulsions within the black box. Theatre boxes are undergoing a transfiguration; they either became gigantic ones,

vestă antiglonț și primește o cască și o mască de gaze. Reporterul respiră cu dificultate; masca îi filtrează vocea. Prezentatorul/oarea de știri le amintește constant celor din public cât de greu este să respiri și cât de puțin indicat e să te afli într-un asemenea loc. Acest lucru e crucial; toate reportajele media care provin din mijlocul evenimentelor ne informează de regulă despre pericolele unui spațiu public care a luat-o razna. Așa cum o vedem la TV, „realitatea" este periculoasă și nesigură de ea însăși. Spectatorul este consolat, suspină pe cont propriu pe canapea. El/ea trăiește experiența protestelor fără a fi vătămat(ă), ca pe o semi-ficțiune.
Așa cum nord-vestul poartă un război fără victime cu sudul, prin drone și „teroare din aer"(Sloterdijk, 2009), tot astfel (tele)spectatorii au parte de aceeași experiență de joc video ca soldații. Războiul împotriva terorismului evoluează spre o ciocnire între vehicule zburătoare autonome și „viața nudă" (*bare life*) a teroriștilor. Teroriștii, la rândul lor, încearcă să teleporteze războiul în spațiul nord-vestic. Logistic, este singurul mod de a produce victime, de a crea un eveniment. Prin micro-atacuri fulger, ivindu-se pentru câteva secunde în capitalele vestice, teroriștii externi (*the outer-terrorists*) teleportează doar violența pură, transportă absurditatea. Nu există timp sau resurse pentru derularea unui război clasic, la scară macro.
În politica mainstream, în timpul campaniilor prezidențiale, deseori auzim: „în sfârșit și-a arătat latura umană …" sau „oamenii au nevoie să vadă omul din spatele politicianului". Politicianul ar fi aici un fel de robot ideologic. Se insinuează în mod constant că expunerea publică intensă dezumanizează omul. Prezența pe termen lung în fața camerelor de filmat, expunerea aproape permanentă în spațiul de reprezentare, alterează aparent inevitabil umanitatea protagoniștilor. În ambianța leadership, înfruntând camerele de filmat, aceștia pierd „ceva", dezvoltă reacții algoritmice la circumstanțe inconfortabile, livrează discursuri impecabile, netulburați de emoție, ca niște automatoni ce pot zâmbi ore în șir.

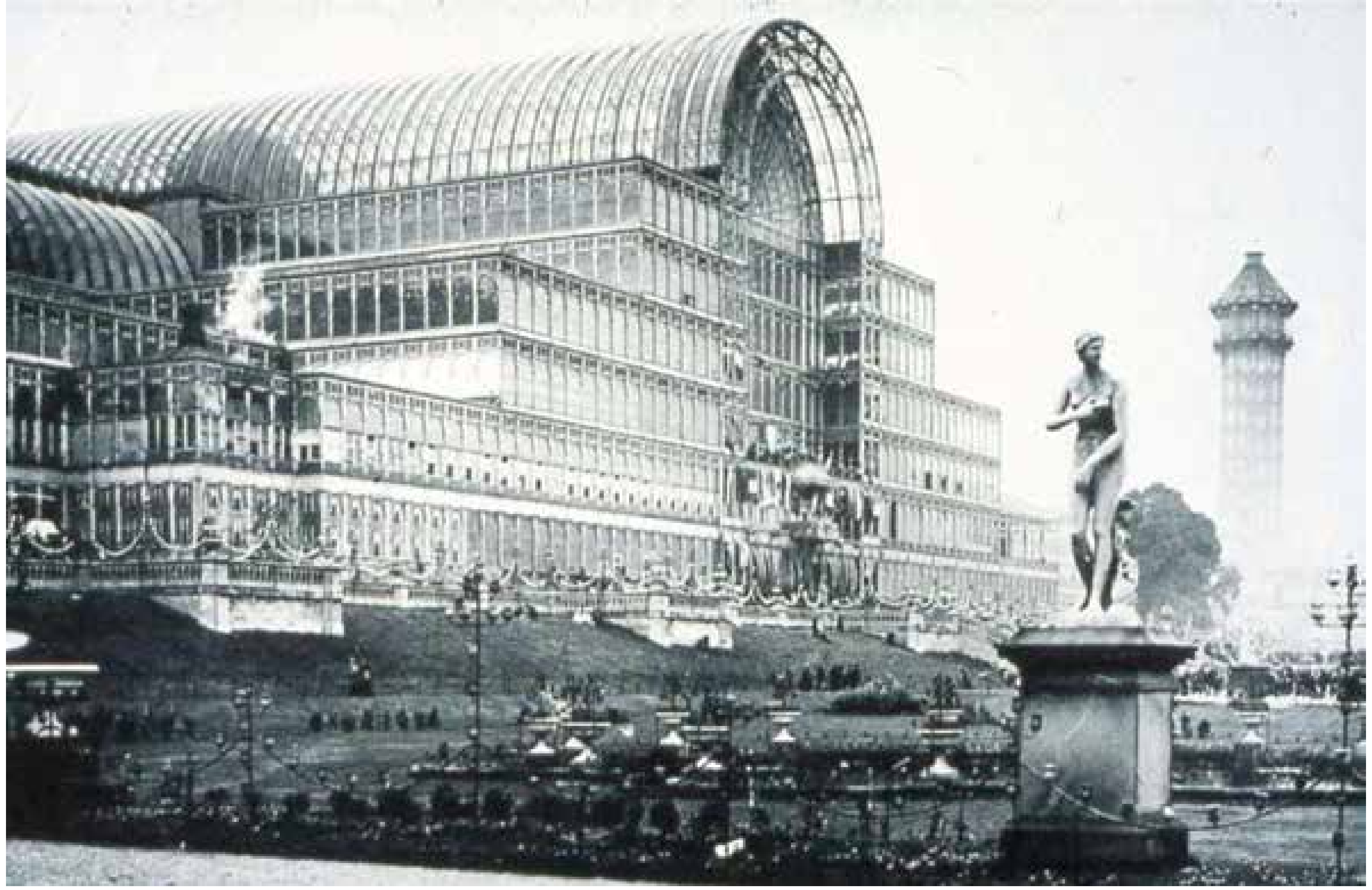
Black box-ul expandat

Înăuntrul „lumii interioare a capitalului" (Sloterdijk, 2015), black box-ul este dezmembrat și nivelat, dar nu peste tot. Mulți încă se bucură de spațiile convenționale de teatru și dans, de infrastructura tradițională a spectacolului. În Paris, Viena sau Berlin, festivalurile abundă, black box-urile sunt temple neclintite de dans contemporan și teatru dramaturgic. Festivalurile se succed anual, neîntrerupte de decenii. În această lume, pereții black box-ului sunt încă verticali, impenetrabili, climatizarea e standard, aerul condiționat este pornit pe modul de recirculare. Configurația-bulă încă funcționează.
În același timp, diverse spații publice sunt infiltrate în timp real de proceduri de colonizare performativă. În „lumea interioară", momente de flash mob sunt pregătite cu atenție, spontaneitatea este sistematizată, în vreme ce improvizația este din ce în ce mai puțin o opțiune. În ziua de azi, performance-urile din spațiul public urban ne ghidează prin vechea realitate. Ca și cum pereții black box-ului s-au dărâmat în exterior. Toposul a fost aplatizat, în timp ce covorul de scenă s-a rostogolit în afara teatrului, devenind solul invizibil al întregului spațiu public. Domeniul public comun pare astăzi marcat de spectacular, iar spațiile private și publice se întrepătrund până la indescifrabil.
Totul pare real pentru că totul este pus în scenă. Recunoaștem ceea ce este real după gradul său de stabilitate, de previzibilitate. Black box-ul în sine trece prin niște convulsii ce generează mutații. „Cutiile negre" ale teatrului și dansului se transfigurează, fie devin gigantice, pentru a servi spectacole cu mega-bugete, fie își transferă „sufletele" către un alt tărâm, o altă piață (arte vizuale, film, postinternet). Scena s-a extins, s-a vărsat în cotidianul multidimensional. Treptat, black box-ul (cutia neagră) înnegrește realitatea. Sfera publică este văzută ca un loc magic, intensificat de procese de realitate augmentată, de sisteme algoritmice integrate în mediul înconjurător, sensibile la parametri exteriori, iar acum – de proceduri de dans și performance. Vegetația ascunde tehnologie, suntem confruntați cu naturi noi, care facilitează transferuri în dublu-sens, între protocoluri online și realitatea offline. Performance-ul se solidifică, corpurile devin obiecte posibile, paradoxal, suntem martorii unei revitalizări a obiectului de artă. Totul trebuie să se miște sau cel puțin să respire. „Naturile moarte" sunt dezmembrate și transferate într-o lume animată, ca în visul lunatic al lui Coppélius (Nuitter & Saint-Léon, 1870), din baletul *Coppelia*, acea infantilă reverie fals-animistă.

Poate că arta orientată spre obiect era prea statică pentru cerințele noii economii accelerate și de-regularizate. Astfel, în loc de o demontare, vedem o reîncarnare a operelor de artă, fie că sunt obiecte, instalații, video-uri sau performance-uri livrate. Probabil, rezultatul unei suprapuneri subliminale eșuate a artei, orientată spre obiect peste capitalismul cognitiv. Dar și din cauza unei ciudate tensiuni anacronice dintre ontologia orientată spre obiect (OOO) și arta orientată spre non-obiect.

Paradoxul imaterial

„D'abord, il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue." [„Mai întâi nu e nimic, apoi un nimic profund, urmat de o profunzime albastră."] (Klein, 2006). În preistoria artei imateriale îl găsim pe Yves Klein, ale cărui gesturi încă se propagă după decenii. Timpurile „pre-" sunt întotdeauna cele mai efervescente, momente ale unei potențialități atotcuprinzătoare. Dar cincizeci de ani mai târziu, pare că orice expresie trebuie să fie un eveniment (event), nimic altceva nu ne mai poate solicita timpul. Iar în timp ce se desfășoară, trebuie înregistrat pentru a-și confirma statutul de „real".
Inițial a fost revigorant să observi suprapunerea disciplinelor și a piețelor artistice, „de-muzeificarea", să vezi vechi venerabile instituții schimbându-și formatul interior pentru a putea găzdui alte forme (vii) de expresie. Performance-ul perturba codurile cuburilor albe, economia privirii. Primele tulburări au fost tonifiante.
Dar, treptat, totul a trebuit să devină viu, să se miște. Mutația s-a insinuat pe nesimțite. Și dacă ar fi să speculăm mai departe și să imaginăm o ierarhie a materiei (o blasfemie flat-ontology), corpul organic pus în mișcare e materia supremă sau, în cuvintele lui Karen Barad (2003), e „the matter that matters" [materia care contează].
Un exemplu grăitor este seria de „retrospective imateriale" inițiată de Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș, care a început în Pavilionul României de la Bienala din Veneția, 2013. În contextul pavilionului românesc a avut un impact, s-a desprins dramatic de modurile anterioare de locuire a spațiului „național". Propunerea lor a avut o muchie dublă, critică în mod ludic, atât față de proiecțiile României în termeni de artă națională, cât și față de aparatul gigantic al Bienalei de la Veneția. A atins ironic o coardă externațională-internațională [outernational-international]. Cu toate acestea, practica și strategiile din spatele reconstrucțiilor unor opere din trecut sau prezent, odată transferate în locații internaționale, au început să-și modifice funcția. Dintr-un alt unghi, par a consolida greutatea istorică a muzeului (festivalului sau bienalei).
Mișcarea („faptul-de-a-fi-viu") s-ar putea să fi devenit catalizatorul paradoxal, care asigură imobilitatea valorii. Iar în anumite contexte, s-ar putea chiar să adauge plus-valoare patrimoniului static, material. În consecință, prin denaturarea denaturării, inițiala fricțiune instituțională, ireverența față de istoricitate artistică și fetișul său pentru obiecte, s-a preschimbat într-un omagiu sau într-o re-confirmare a instituțiilor de artă stelare. Muzeele așteaptă la rând vitalizarea. Tulburările se sting.
Și lumea artelor vizuale „neanimate" trece printr-o procedură de tip gotic, artiștii convertesc lucruri fără viață în lucruri animate sau, cel puțin, se joacă cu „faptul-de-a-fi-viu" (aliveness), ca în sculptura realistă a lui Sam Jinks, reprezentând un nud de femeie, creată din silicon, fibră de sticlă, rășină, fire de păr uman reale și colorată cu pigmenți (Art Basel, 2015). E vie? E „în viață"? Aceasta este întrebarea obsesivă, consumatorii de artă, înarmați cu camerele telefoanelor mobile, se năpustesc asupra operei de artă pentru a afla adevărul prin reprezentare. În realitate nu mai avem încredere, ar putea fi și un om, doar am văzut „performanțe" de andurанță. Are loc un ciudat contra-efect, în timp ce obiectele de artă sunt vitalizate, puse în mișcare, corpurile performerilor pierd din „viață" (o retrogradare ontologică?), prea vibrante pentru a fi „naturi moarte", prea automatizate pentru a fi cu adevărat vii.
Poate ar trebui urcați la loc pereții scenei, pentru a intra din nou un cub? Poate black box-ul trebuie să se închidă din nou pentru a fi subversiv, să ruleze înapoi covorul de scenă pentru a experimenta cu subiectivitatea spectatorului în fostul spațiu de reprezentare. Pare deja o linie naivă de interogare. De fapt, cucerind marele exterior, scena a fost împrăștiată, a fost multiplicată, contorsionată și reconfigurată în 6D la mall, metamorfozată în părul lui Donald Trump sau refractată în concursul de priviri al Marinei Abramović cu Jay-Z. Procedurile postspectacolului proliferează acum în zona mainstream la toate nivelele, indistincte de procedurile anterioare. Știm că nu



to serve mega-budget spectacles or they psychopomp their "soul" to another realm, another market (visual arts, film, post-internet). The stage has extended, it has spilled into the multi-dimensional every day. Gradually the black box blackens reality. The public sphere is seen as a place of magic, intensified by augmented reality processes, context-aware pervasive systems and now by dance and performance procedures. There is hidden technology in our vegetation; we are confronted with new natures that facilitate two-way transfers between on line protocols and off line environment.
The performance solidifies, the bodies become objects, and in fact we are witnessing a re-vitalization of the art object. Everything has to be in motion or at least breathing. "Still life" works of art have been decomposed and transferred into an animated world, like in the lunatic dream of Coppélius (Nuitter & Saint-Léon, 1870), a reverie of forged animism.
Perhaps the object-oriented art world was too static for the demands of the new accelerated, de-regularized economy. So instead of dismantling we see a reincarnation of the art works, be they objects, installations, videos or past performances. Probably the outcome of a failed subliminal overlapping of object oriented art with cognitive capitalism. But also due to a strange anachronistic tension between object-oriented ontology (OOO) and non-object oriented art.

The immaterial paradox

"D'abord, il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue." (Klein, 2006). In the prehistory of immaterial art one finds Yves Klein, his gesture still echoing after decades. The "pre" times are always the most effervescent ones, the moments of all-encompassing potential. Fifty years later it seems any expression has to be an event, nothing else can claim our time. And while it's happening it needs to be recorded in order to attest about some sort of "real".

Initially it was refreshing to see the overlapping of disciplines and art markets, the "de-museumification", to see old grand institutions shuddering, shifting their inner format. Performance was perturbing the white cube codes, the economy of the gaze. The early spasms were invigorating.
But slowly everything had to become alive, in motion. The mutation was swift. And if we are to speculate further and imagine a hierarchy of matter (a flat ontology blasphemy), the organic body put in motion would be the supreme matter, or how Karen Barad (2003) would put it, "the matter that matters".
One telling example is the series of "immaterial retrospectives" initiated by Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș that started in the Romanian Pavilion at Venice Biennale 2013. In the context of the Romanian pavilion it had an impact; it broke dramatically with the previous ways of inhabiting the "national" space. Their proposal had a double edge, playfully critical to both Romania's projection of national art and to the giant apparatus of the Venice Biennale. It plucked an ironic outernational-international chord. However, the practice and the strategy of enacting past works, once transferred to other international locations, seem to fixate the historical weight of the museum (fair or biennale) even more.
Movement ("aliveness") might have become the paradoxical glue that ensures immovability of value. In certain contexts it actually adds plus-value to the motionless patrimony. Consequently, by twisting the twist, the initial institutional friction, the irreverence towards art historicity and its fetish for objects could turn out to be the greatest homage, or the latest enforcer of grand art institutions. Museums are waiting in line for vitalization. The spasms are being stabilized.
The "unanimated" visual art world itself is undergoing a gothic procedure; artists are conveying lifeless things into the animated or at least are playing with "being alive", as in Sam Jinks' realistic sculpture of a woman, created with silicone, fibreglass, resin, real human hair and coloured with pigments (Art Basel 2015). Is it alive? This is the

mai există un pământ sub care să ne băgăm, așa că trebuie să reinventăm un „urgrund" din bucățile de linoleum împrăștiate în afara teatrului. Doar viitorul ne va spune dacă e vorba despre o cale a perdantului (*losership*). Ceva a murit înăuntrul teatrului, nu putem nega și nimeni nu-i poate garanta resuscitarea.
Vernisajele obișnuiau să fie evenimentul „live" al scenei artistice vizuale. Acum vernisajul nu se mai termină. Performance-ul „încetează să mai existe ca ruptură temporală" (Kunst, 2016), odată ce devine „global reprezentativ și comercializabil", trăsătura sa ontologică principală este anulată. Cortina nu mai cade, de fapt cortina nu a fost niciodată agreată în lumea artei vizuale. Are loc o sesiune de Q&A, o conferință, o gustare, o petrecere. Spectacolul neîntrerupt e ca o depășire a morții. Performance-ul repetitiv, în bucla unui program de muzeu, presupune că nimeni nu moare la final, ar putea fi un nesfârșit sfârșit fericit.

Un dom înăuntrul unui dom (O zi la muzeu)

Tino Sehgal declară în mai multe interviuri că vrea să își expună performance-urile doar în muzee. Dacă muzeul este noul black box, trebuie să reconsiderăm intrarea sau să stăm cu ochii pe ieșirile de urgență. E ca și cum ai pătrunde într-o cameră mortuară antică, încăperile sunt pline de artefacte prețioase, în timp ce capcanele se pot declanșa la fiecare pas. Bacterii fosilizate străvechi plutesc de jur împrejur, în vreme ce corpuri sintetice sau replici umane perfecte performează sarcini și rutine indiscernabile.
Atmosfera are ceva de viitor. Poate că muzeele vor deveni containere futuriste, „futuro-muzee". Percepția noastră ar putea să sufere o tulburare semnificativă, corpurile noastre s-ar putea metamorfoza sau altera. Cu toate acestea, spectatorii au fost îngropați odată cu faraonul. În muzee, spectatorii sunt peste tot, privind și înregistrând în secret.
A reușit valul de performance să denatureze, să altereze nucleul dur, conservator, de factură vestică, al muzeelor, sau muzeul a modificat structura disciplinei în vizită?

Addendum: Lumea exterioară

Contorsiunile sferei publice internaționale

Spațiul public internațional este invadat de „strategii", cu diferite politici pândind în penumbră. Strategii de marketing, strategii ambientale, strategii afective, strategii de big data, strategii de supraveghere și, nu în ultimul rând, strategii artistice, toate contopindu-se / machetând (in) domeniul public.
Inteligență ambientală, supraveghere ambientală, totalitarism ambiental, astăzi totul pare smart în jurul nostru. Telefoane inteligente, TV-uri inteligente, mașini inteligente, case inteligente, medii inteligente. Ceea ce era deja evident în video-ul lui Michael Klier, *Călătoria* [*Der Riese*] (1982), a devenit astăzi norma spațiului public. În filmul său, montajul înregistrărilor camerei de supraveghere transformă orașul în ceva dezumanizat, gestionat cibernetic, rareori punctat de microcatastrofe – intervenția unei ambulanțe – care, prin ochiul automatizat la CCTV-ului, par organic necesare. Variate incidente întrerup scurt fluxul din interiorul matricei. Tocmai trauma intrinsecă dinăuntrul evoluției computării este cea pe care o abordează Matteo Pasquinelli în ultimul său volum, *Alei ale minții* [*Alleys of the mind*] (2015).
Sfera publică este acum soft-condusă de algoritmi. Tehnologia se retrage în decor, fuzionează cu împrejurimile noastre până în punctul în care interfețele nu mai sunt perceptibile pentru utilizatori. Cloud-ul este încărcat cu metadate, complet normalizat, măsurat și controlat. Vorbim despre manipularea climei cibernetice. În „nor" (cloud), nu vezi nici cerul, nici pământul.
„Noile arcade" sunt peste tot, fără capăt, e ca și cum am păși pe arcadele lui Benjamin, plimbându-ne prin mallurile fără acoperiș ale suburbiilor Americii de Nord. Capitala internațională nu mai trebuie să încapsuleze sau să încadreze templele consumerismului, marele dom digital ne ține pe toți înăuntru, suntem firele capitalismului, fără spoiler aici, subiectivitățile noastre sunt conectate ca în toate scenariile distopice SF de calitate. Separarea privat-public e folosită din ce în ce mai frecvent doar pentru conveniență simbolică.

Spațiul public externațional [outernational] (coloniile de peste lume)

„Ceea ce secolul al XVI-lea a pus în mișcare a fost perfecționat de secolul XX", scrie Peter Sloterdijk (2015) cu privire la colonizarea globală. Însă față de acest standard global, continentele izolate încă rezistă misterios sau „eșuează" în a se adapta.
Trebuie să subliniem de la bun început o absență completă a distincției dintre sferele publice internaționale și cele externaționale din discursul cultural nord-vestic. Nu există nici o articulare nuanțată a spațiului public în raport cu coordonatele geopolitice. Ca și cum ar fi o singură „sferă publică", existând în aceleași condiții peste tot în lume. Pe o altă planetă sau într-o altă lume (a treia, a patra ...), în Orientul Mijlociu, sfera publică a fost anihilată, în vreme ce orașe întregi au dispărut sub dărâmături. Oamenii au abandonat sfera publică de altădată, au rămas doar cu un în-afară, iar periferiile fostului oraș s-au extins în toate părțile și spre centru. Nomadismul este împins de o forță externă (deseori internațională). Refugiații sunt postnomazi bătând la ușile internaționale, un pseudonomadism generat nu de tradiții ancestrale, ci de destituție iminentă.
Situația „planetei mahala", a aglomerărilor urbane periferice ultrainformale, descrise meticulos și șocant de Mike Davis (2006). Astfel de seturi de circumstanțe neasemănătoare fac inutile, inoperabile, strategiile noastre performative vestice, public-private, facem experiența unei lumi fără noi (subiecții europeni).
Chiar și în lumea a doua, cea mai apropiată de dom / cupolă, putem întâlni structurări diferite ale spațiului public. Orice acțiune neplanificată „în aer liber" este susceptibilă să genereze fricțiuni. În Moscova, performance-urile publice tind să devină instantaneu gesturi încărcate politic. În aceste spații exter-publice (outer-public), poliția sancționează imediat orice deviere de la normele ideologice și de la codurile de conduită acceptate.
Dacă pentru Jacques Rancière oamenii ordinii din vest sunt „gardieni ai consensului" (2010), în Rusia, poliția, gardienii, gărzile de corp sunt cumva faimoase pentru că nu-i poți deosebi în spațiul public. Nu poți distinge între poliția privată și poliția de stat. Gărzile de corp din hoteluri, din zonele publice sau private, sunt îmbrăcate la fel, oamenii de pază sunt camuflați în costume obscure standard, ca cele ale serviciilor secrete. Costume negre ce trădează un soldat universal deghizat. Sfera publică este controlată prin intimidare fizică.

Diferite clase de paraziți

Astăzi paraziții sunt oficiali, dar, așa cum arată Michel Serres (1980), există ierarhii clare în acest domeniu. Să luăm în considerare paraziții sonici (his) externi, zgomotul

obsessive question; art consumers armed with phone cameras swarm the artwork to find out the truth through representation. Reality cannot be trusted anymore, it could be human also, and we have seen endurance performances. A strange counter-effect occurs, while art objects are vitalized, put into motion, the performers' bodies are going through a life-loss (an ontological downgrade?) too vibrant to be "still life", too automated to be fully alive.
What if we have to rebuild the stage walls, to contain a small cube again, what if the black box has to close again in order to be subversive, to roll back the dance-floor to be able to experiment with the spectator subjectivity in the representational realm? That is an already naive line of questioning. In fact, while conquering the big outdoor the dance-floor was shattered, multiplied, twisted and re-configured in 6D at the Mall, metamorphosed in the hair of Donald Trump or echoing in the staring contest of Marina Abramović with Jay-Z. Postspectacle procedures are now proliferating in the mainstream on every level, indistinct from former procedures. We know there is no more a ground to go under so we have to re-invent an "urgrund" from the linoleum pieces scattered outside the theatre. Only the future will tell if this proves to be just another losership path. Something has died inside the theatre, there is no denying, and no one can guarantee its resuscitation.
Openings used to be the "live" event of the visual art scene. Now the opening doesn't end. The performance "ceases to exist as a temporal rupture" (Kunst, 2016); once it becomes "globally representative and exchangeable" its main ontological feature is annulled. The curtain doesn't fall; actually the curtain was never fancied in the visual art world. There is a Q&A, a talk, a party, an ongoing show; it's like overcoming death. In ongoing performances nobody dies at the end, they could be regarded as never-ending happy endings.

A dome inside a dome (A day at the museum)

Tino Sehgal declares in several interviews that he wants to display his performances only in museums. If the museum is the new black box we have to reconsider our entry door, or rather we have to keep an eye on the emergency exit. It's like entering an ancient tomb, the room is filled with precious artefacts while booby-traps unravel at every step. Fossilized ancient bacteria float all around, while synthetic bodies or perfect human replicas are performing indiscernible tasks and routines. The atmosphere has a feel of the future. Maybe the museums will become futuristic containers, "futuroseums".
Our perception could suffer a significant perturbation; our bodies could metamorphose or alter. However, the spectators were buried with the pharaoh. In museums spectators are everywhere, watching and secretly recording.
Have performance based works challenged the conservative core of museums, their long consolidated, western centred inner streams? Or rather, has the museum itself challenged the behaviour of the discipline visiting?

Addendum: The World Exterior

Contortions of the international public sphere

The international public space is invaded by "strategies" with different politics lurking as shadows. Market strategies, ambient strategies, affective strategies, big data strategies, surveillance strategies and last but not least, art strategies, all moulding the public domain.
Ambient intelligence, ambient surveillance, ambient totalitarianism, today it seems everything is smart around us. Smart phones, smart TV, smart cars, smart houses, smart environments. What was already obvious in Michael Klier's video *Der Riese* (1982) has become today the norm of the public space. In his film, the montage of surveillance camera footage renders the city totally dehumanized, cybernetically regulated, rarely punctuated by micro-catastrophes - the intervention of an ambulance - which through the automated eye of the CCTV seem organically necessary. Various incidents are briefly interrupting the flow inside the matrix. It's the intrinsic trauma within the computation evolution that Matteo Pasquinelli tackles in his latest volume *Alleys of the mind* (2015).
The public sphere is now soft-conducted by algorithms. The technology disappears into the decor; it merges with our surroundings to the point that not even the interface remains perceivable by users. The cloud is charged with metadata, fully normalized, measured and controlled. We're talking about cyber-weather manipulation. In the cloud one never sees neither the sky nor the ground.
The "newest arcades" are everywhere, unending; it feels we're walking on Benjamin's arcades, strolling in the roofless malls of North-American suburbs. The international capital doesn't need to encapsulate or frame anymore the temples of consumerism; the bigger digital dome keeps us all inside. We are the wires of capitalism, no spoiler here; our subjectivities are plugged in like in all good dystopian SF scripts. Private-public separations are increasingly used only for symbolic convenience.

Outernational public space (the off-world colonies)

"What the 16th century set in motion was perfected by the 20th" writes Peter Sloterdijk (2015) in regard to global colonization. Yet to these global standard remote continents still mysteriously resist or "fail" to adapt.
We have to note from the start the complete absence of a distinction between International and Outernational public spheres in the northern-western cultural discourse. There is no nuanced articulation of the public space in respect to geopolitical coordinates. As if there is one "public sphere", existing in a same set of conditions everywhere in the world.
On another planet or in another world (the third, fourth...), in the Middle East, public sphere has been annihilated while cities have disappeared in rubble. People have abandoned the former public sphere; there is only an outside, the outskirt of the former city that has spread downtown. Nomadism is pushed by an external (often international) force. Refugees are post-nomads knocking on the international doors, a pseudo-nomadism driven not by ancestral tradition but by imminent destitution.
Or take the "planet of slums", the ultra-informal peripheral urban agglomerations thoroughly and egregiously described by Mike Davis (2006). Such a dissimilar set of circumstances renders our western public-private performative strategies futile, inoperable; we are experiencing a world-without-us (European subjects).
Even in the 2nd world – the closest to the dome – one encounters a different structuring of the public space. Any unscheduled "outdoor" action is prone to friction. In Moscow public performances tend to become instant politically charged gestures.

din afara domului art-nouveau al industriei internaționale. O rumoare indistinctă și îndepărtată, cu izbucniri bruște. Acesta este deja un zgomot care aparține altui ordin decât zgomotul domesticit din interiorul serei. Pentru o scurtă perioadă, rudele din mediul rural – rezidenții lumii exterioare – sunt invitați să participe la festin. Nivelul de interferență este încă suportabil.
De obicei, zgomotul externațional este abia perceptibil din interiorul palatului de cristal internațional. Nivelul său crește doar când ferestrele cu izolație dublă se deschid, când foștii colonizați imigranți pătrund înăuntru. Zgomotul exterior întrerupe masa gazdei din interior. Interferența devine insuportabilă.
Relația dintre spațiile publice „interioare" și „exterioare" este una de parazitism mutual, cu toate că „lumea exterioară" este uneori constrânsă la un soi de metabioză cu gazda. Avantajul economic al nord-vestului se dovedește din nou pivotal în trasarea istoriilor și legitimarea discursului. Ca urmare, atrage ca un magnet proceduri parazitare.
Domul vestic pare o seră cu ferestre aburinde, prin care subiecții externaționali încearcă să vadă înăuntru. Dar industria internațională este un parazit colosal la rândul ei, scanând și consumând (online și offline) toate sufletele „integrate", extinzându-se de decenii ca un mucegai, prin tactici de proliferare neo-coloniale.

Dincolo de seră

„... o cochilie de sticlă și oțel, care să fie o oază eternă de consens" (Sloterdijk, 2015).
În *Lumea Interioară a Capitalului* [*The World Interior of Capital*], Peter Sloterdijk merge pe urmele lui Dostoievski și ale impresiilor lui de la Expoziția Mondială din 1852 de la Londra, descriind capitalismul nord-vestic ca pe un „perimetru (*enclosure*) de mari dimensiuni", o seră, un dom cu temperatură controlată și fluxuri interne regulate. Trebuie să-i adăugăm acestei imagini pe locuitorii externaționali (*outernational*) din afara domului, expuși de secole unor condiții climatice instabile, trăind într-o climă socio-culturală diferită.
Sfera publică în sudul global este un alt tip de monstru multicefal. Din cauza diferitelor tipuri de război sau conflict, lovituri de stat sau austeritate radicală, zonele publice și serviciile pot (și se întâmplă) să dispară instantaneu. În consecință, dinamica spațiului public din afara „palatului de cristal" vestic aparține unui gen foarte diferit. Poate rapid să devină ostilă sau să dispară cu totul. În „lumea exterioară a capitalului", bunurile comune se află într-o stare de perpetuă imprevizibilitate, o catastrofă neîntreruptă.
Dar vorbim de „catastrofă" înțeleasă în sensul cibernetic timpuriu, un alt factor într-un ecosistem dat, la care creierul se adaptează. Ca urmare, catastrofa subiecților externaționali este percepută ca status-quo, nu ca accident. În plus, în actuala situație a refugiaților din Europa, dincolo de șirurile de garduri care cresc pretutindeni, vedem sectoare semipublice, improvizate pentru o cvasilocuire, locuri suspendate, în care „extern-oamenii" (*outer-people*) așteaptă. Mii de oameni zăbovesc în nonspații publice (zone de pre-relocare) sau în gări, la graniță, în teritoriile nimănui, mergând de-a lungul căilor ferate sau al autostrăzilor, exact ca în *Children of Men* (Cuarón, 2006). Și ultima fază, lagărul-container, un pseudo-spațiu public improvizat ce este deja amenajat în Ungaria și prin alte locuri pentru a „conține" subiecții externaționali.

Yul Brynner, *Westworld*, 1973 (pag. 74-75)
Sam Jinks, *Fără titlu - Femeie îngenunchind*, 2015. Art Basel Hong Kong (pag. 76-77)
Karl Capek, *R.U.R.*, 1921 (pag. 78)
Yves Klein, *Act de garanție* pentru cumpărarea *Zonelor de sensibilitate picturală imaterială*, 1962 (pag. 79)
Expoziția Mondială de la Londra din 1851 - Crystal Palace (pag. 81)
Tino Seghal la Bienala de la Veneția, 2013 (pag. 82-83)

Lumea din afara black box-ului și cea din interior se derulează în paralel. Tot la fel, „umwelt-urile" externaționale și internaționale dezvoltă simultan scenarii pentru viitor. În această „galerie globală" (Francesco Bandarin, Asistent Director General pentru Cultură la UNESCO), un viitor multiplu ne așteaptă, întrepătruns și totuși distinct.

Traducere din engleză de Mihai Pecingine.
Adaptare de Ion Dumitrescu.

Surse:

Bandarin, Francesco (2014) *O plimbare printr-un palat distractiv - Pavilionul suedez la a 14-a Bienală Internațională de Arhitectură din Veneția. O discuție între Francesco Bandarin, Tino Sehgal și Hans Ulrich Obrist.* [*A stroll through a fun palace - Swiss Pavilion at the 14th International Architecture Biennale in Venice. A talk between Francesco Bandarin, Tino Sehgal and Hans Ulrich Obrist*]
Barad, Karen (2003) „Performativitate postumanistă: către o înțelegere a felului în care materia ajunge să conteze" ["Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter"] *Signs: Journal of Women in Culture and Society* (vol. 28, no. 3). Chicago: University of Chicago Press
Bishop, Claire (2016) „Cub Alb, Black Box, Spațiu Public". Skulptur-Proiekte Muenster (În afara corpului) [„White Cube, Black Box, Public Space"] Skulptur-Proiekte Muenster (Out of Body)]
Davis, Mike (2006) *Planeta mahalalelor* [*Planet of Slums*] New York: Verso Books
Dumitrescu, Ion (2014) „Condiția externațională" [„The Outernational Condition"] *CTM Dis-Continuity Magazine*
Klein, Yves (2006) *Spre imaterial* [*Vers l'Immateriel*] Paris: Éditions Dilecta
Kunst, Bojana (2016) „Problema cu temporalitatea: Micropolitici ale performance-ului" [„The Trouble with Temporality: Micropolitics of Performance"] *Stedelijk Studies* (3)
Mason, Paul (2015) *Postcapitalism* London: Allen Lane
Nuitter, Charles și Saint-Léon, Arthur. (1870) *Coppélia*
Pasquinelli, Matteo (2015) *Alei ale minții: Inteligența augumentată și traumele ei* [*Alleys of Your Mind: Augmented Intelligence and Its Traumas*] Meson Press
Phelan, Peggy (1993) *Nemarcat: Politicile performance-ului* [*Unmarked: The Politics of Performance*] Londra: Routledge
Pine, B. Joseph II și Gilmore, James H. (1998) „Bine ați venit în economia experienței" [„Welcome to the Experience Economy"] *Harvard Business Review* (iulie-august)
Plant, Sadie (2009) *Cartea spam-urilor* [*The Spam Book*] New York: Hampton Press.
Preciado, Paul Beatriz și Obrist, Hans Ulrich (2014) „Feminism dincolo de umanism, ecologie dincolo de mediu" [„Feminism Beyond Humanism, Ecology Beyond the Environment"] *Liberation* (24. 09).
Rancière, Jacques (2010) *Dissensus: despre politică și estetică* [*Dissensus: On Politics and Esthetics*] Londra: Continuum.
Serres, Michel (1980) *Parazitul* [*The Parasite*] Paris: Edition Grasset
Sloterdijk, Peter (2013) *Lumea interior a capitalului* [*The World Interior of Capital*] Cambridge: Polity Press
Souriau, Étienne (2009) *Moduri diferite de existență* [*Les Différents Modes d'Existence*] Paris: Presses Universitaire de France
Steyerl, Hito (2013) „Politici de post-reprezentare" [„Politics of Post-Representation"] *Dismagazine* (Disillusioned).
Virno, Paolo 2004 *O gramatică a multitudinii* [*A Grammar of the Multitude*] Cambridge, Massachusetts: MIT Press

In these outer-public spaces the police immediately sanction any deviation from the accepted ideological norms and behaviour codes.
If for Jacques Rancière police persons of the west are "guardians of consensus" (2010), in Russia police, guards, bodyguards are somehow famous for being indistinct in the public space. One cannot discern between private or state police.
The bodyguards at hotels, in public or private areas are all dressed the same, all camouflaged in an obscure secret service outfit, black suits, a universal soldier in disguise. The public sphere is controlled through physical deterrence. Perhaps performers in the "world exterior" public space are by default agents of dissensus.

Different classes of parasites

Today the parasites are official but as Michel Serres (1980) has pointed out, there are clear hierarchies in this field. Let's consider sound parasites, the noise outside the art-nouveau dome of the international industry. It sounds like an indistinct distant rumour with sudden outbursts. That's already a noise of a different order than the tamed noise inside the hothouse. For a brief period the countryside relatives – the world exterior denizens – are invited in to join the feast. The interference level is still bearable.
Usually the outernational noise is barely perceptible from inside the international crystal palace. It becomes louder only when the double-glazing windows open, when the formerly colonized immigrants flow in. The exterior noise interrupts the landlord's meal. The interference becomes unbearable.
The relationship between outer and inner public spaces is of mutual parasitism, albeit the "world exterior" is sometimes constrained to a sort of metabiosis with the landlord. The economical upper hand of the west proves once again pivotal in framing histories and legitimizing discourse. Thus it begs parasitic procedures.
The western dome is a greenhouse with steamy windows through which the outernational subjects are staring inside. But the international industry is a colossal parasite in its own right, scanning and feeding (online and offline) on all "integrated" souls, expanding through neo-colonial slime-mould tactics for decades.

Outside the hothouse

"[...] a climatized glass and steel shell that would be an eternal spring of consensus" (Sloterdijk, 2015). In *The World Interior of Capital* Peter Sloterdijk follows Dostoyevsky's image of the The World Exhibition of 1852 in London and describes the northwest capitalism as a "large-scale enclosure", a hothouse, a dome with controlled temperature and regulated inner-flows. We have to add to the image the outernational inhabitants outside the dome, exposed for centuries to unstable weather, living in a different socio-cultural climate.
The public sphere in the global south is an entirely different multicephalous-monster. Because of various types of war, coup d'états or hard-core austerity, public areas and services can (and did) instantly disappear. Hence the public space dynamic outside the western "crystal palace" is of a very different genus; it can rapidly become hostile or vanish altogether. In the "world exterior of capital" the commons are in a state of perpetual unpredictability, an ongoing catastrophe.
But catastrophe understood in the early cybernetic sense, just another vector within the environment to which the brain constantly adapts. As such, catastrophe for outernational subjects is perceived as the status quo, not as an accident.
In addition, in the current refugee situation in Europe, besides growing fences, we see improvised semi-public sectors for quasi-living, places of suspension, where outer-people are waiting. Thousands are lingering in public non-spaces (pre-relocation areas), or in rail stations, at the borders, in the no man's land, walking on railways and highways just like in Children of Men (Cuarón, 2006). And the ultimate improvised pseudo-public space container, the camp, already assembled in Hungary and elsewhere in order to contain outernational subjects.
The world outside the black box and the one inside run in parallel. Likewise the outernational and international "umwelts" simultaneously develop different scenarios for the future. In this "global gallery" (Francesco Bandarin, Assistant Director-General for Culture at UNESCO) a multiple future awaits, intertwined yet distinct.

Sources:

Bandarin, Francesco (2014) *A stroll through a fun palace - Swiss Pavilion at the 14th International Architecture Biennale in Venice. A talk between Francesco Bandarin, Tino Sehgal and Hans Ulrich Obrist*
Barad, Karen (2003) "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter" *Signs: Journal of Women in Culture and Society* vol. 28, no. 3. Chicago: University of Chicago Press
Bishop, Claire (2016) "White Cube, Black Box, Public Space" *Skulptur-Proiekte Muenster* (Out of Body).
Davis, Mike (2006) *Planet of Slums* New York: Verso Books
Dumitrescu, Ion (2014) "The Outernational Condition" *CTM Dis-Continuity Magazine*
Klein, Yves (2006) *Vers l'Immateriel* Paris: Éditions Dilecta
Kunst, Bojana (2016) "The Trouble with Temporality: Micropolitcs of Performance" *Stedelijk Studies* (3)
Mason, Paul (2015) *Postcapitalism* London: Allen Lane
Nuitter, Charles and Saint-Léon, Arthur (1870) *Coppélia*
Pasquinelli, Matteo (2015) *Alleys of Your Mind: Augmented Intelligence and Its Traumas* Meson Press
Phelan, Peggy (1993) *Unmarked: The Politics of Performance* London: Routledge
Pine, B. Joseph II and Gilmore, James H. (1998) "Welcome to the Experience Economy" *Harvard Business Review* (july-august).
Plant, Sadie (2009) *The Spam Book* New York: Hampton Press
Preciado, Paul Beatriz and Obrist, Hans Ulrich (2014) "Feminism Beyond Humanism, Ecology Beyond the Environment" *Liberation* (24.09)
Rancière, Jacques (2010) *Dissensus: On Politics and Esthetics* London: Continuum
Serres, Michel (1980) *The Parasite* Paris: Edition Grasset
Sloterdijk, Peter (2013) *The World Interior of Capital* Cambridge: Polity Press
Souriau, Étienne (2009) *Les Différents Modes d'Existence* Paris: Presses Universitaire de France
Steyerl, Hito (2013) "Politics of Post-Representation" *Dismagazine* (Disillusioned).
Virno, Paolo (2004) *A Grammar of the Multitude Cambridge* Massachusetts: MIT Press

Yul Brynner, *Westworld*, 1973 (pag. 74-75)
Sam Jinks, *Untitled - Kneeling Woman*, 2015. Art Basel Hong Kong (pag. 76-77)
Karl Capek, *R.U.R.*, 1921 (pag. 78)
Yves Klein, *Cachet de Garantie* for acquiring *Zones de sensibilité picturale immaterielle*, 1962 (pag. 79)
World's Fair, London, 1851 - Crystal Palace (pag. 81)
Tino Seghal at the Venice Biennale, 2013 (pag. 82-83)

Pământuri pe mare

Sealands

Marta Jecu

Purtător al etichetei de instrument al puterii, mașinărie a imperialismului, mecanism al colonialismului, accesoriu al patriarhatului, misoginiei și xenofobiei, acest spațiu al depozitării și expunerii – muzeul – face obiectul criticilor stringente încă de la finalul secolului al XIX-lea. Muzeologia și arta contemporană au o lungă istorie de interacțiuni în jurul contestării, imitării și asimilării reciproce: odată cu modernismul, arta se infiltrează fluid în instituție pentru a-i submina elitismul, comercialismul și monumentalismul. Nemijlocirea, dematerializarea și evanescența artei se contrapun aspirației la nemurire și autoperpetuare a instituției.
Între aceste grile incompatibile de interpretare este formulată importanta problemă a „expunerii". Expunerea este în esența ei politică, iar, citindu-l, de exemplu, pe Bruce Altshuler (2007), aflăm că, apreciind obiectele etnologice și muzeificate nu ca manifestări artistice individuale, subiective, ci ca obiecte universal-relevante, muzeul le definește atât valoarea simbolică, precum și valoarea materială numai achiziționându-le.
În discursul postcolonialist, o problemă fundamentală a fost mereu trecerea graniței dintre producerile subiectivă și obiectivă de conținut, cât și analiza modului în care s-a încercat „obiectificarea" materialului istoric „adunat" din coloniile din Africa pe principii universaliste.
Privitor la contaminările istorice dintre muzeologie și arta modernă și contemporană, ne putem gândi în primul rând la *String Installation*, de Marcel Duchamp, din cadrul expoziției „First Papers of Surrealism" din New York, 1942. În 1969, Andy Warhol a curatoriat la Muzeul din Rhode Island o selecție din depozitul muzeului, unde a folosit și îmbinat mai multe criterii de expunere: fotografii la minut, pe care le-a făcut obiectelor, cu obiectele însele, precum și, de exemplu, cutiilor de depozitare, fără să li se vadă conținutul. În expoziția din anii '80, „Timeless", a celor din Group Material, periodizarea muzeologică obișnuită e infuzată cu conținut subversiv, printr-o afișare intertextuală a lucrărilor de artă, artefactelor și documentelor găsite. Ca exemplu mai recent, Fred Wilson, un artist contemporan afro-american de referință în zona lui, contestă tiparele coloniale din muzeologia de astăzi. El practică ceea ce s-ar putea numi o cercetare artistică folosind obiecte muzeologice.
Activitatea muzeologică și artistică duce astfel la moduri diferite de a percepe un obiect. A vedea și a revedea o colecție de obiecte, fără a interveni asupra lor, este tipul de receptare pe care îl cere muzeul, receptare care determină sedimentarea sensului și conservarea nu doar a obiectelor, ci și a sensurilor.
În această lumină, expoziția „Semes", a lui Vincent Chevillon la Khiasma, Paris, curatoriată de Olivier Marbeouf, funcționează ca un cadru subiectiv pentru producerea de informație. Ea poate fi citită ca un dublu hibrid: metodologic (îmbină clasificările și expunerea muzeologice și artistice) și conceptual (inventează un nou tip de obiect, de natură, formă și funcționalitate incerte).
Vincent Chevillon a lucrat la SÈMES în ultimii trei ani ca proiect itinerant, în continuă dezvoltare, reunind diverse teritorii geografice. Proiectul a fost inițiat pe o barcă cu pânze, în decursul traversării Oceanului Atlantic și și-a schimbat pe parcurs registrul, de la experiențele fizice personale ale artistului, la conținut virtual și interogare științifică în jurul a diferite hărți, imagini, materiale găsite și adunate.
Expoziția reunește obiecte oscilante – combinând obiecte istorice și obiecte găsite cu lucrări făcute de artist. Acestea par a reproduce stereotipul „obiectului etnologic de colecție" cu mijloacele artei contemporane. Expoziția funcționează și invers: producția subiectivă de cunoaștere și narațiunea unică, locuri tipice ale artei contemporane, sunt imitate prin ceea ce trece implicit drept o „încadrare" / prezentare obiectivă, de încredere, recunoscută istoric. Privitorul însuși se împleticește între reiterarea prejudecății auctorialității colective / indistincte privitoare la aceste obiecte (având în vedere că majoritatea sunt expuse nediferențiat) și consolidarea unei produceri de informație au(c)toritare: exercit autoritatea privirii mele percepând un obiect personal (fotografie veche, relicvă, detritus fără valoare) ca parte a unei narațiuni istorice oficiale căreia îl asociez (fără a-l cunoaște, de fapt). Privitorul e tentat să-l eticheteze pentru a-i anihila ambiguitatea. Lucrând cu această natură hibridă a obiectualității, expoziția ne face să percepem obiectul în funcție de modurile în care informația despre obiect e construită și mediată.
Expoziția instituie de asemenea o „temporalitate hibridă", lucrând la nivelul convergențelor și divergențelor dintre spațiul-timp muzeologic și cel artistic. Intrând în semiobscuritatea spațiului Khiasma, privitorul caută inconștient prezentul (ca timp al actului artistic), trăind însă, de fapt, ceea ce e făcut să pară o

Labelled as instrument of power, machinery of imperialism, gear of colonialism, paraphernalia of patriarchism misogyny and xenophobia, this storage and display space – the museum – is the object of stringent critique since the late 19th century.
Museology and contemporary art have a long history of interactions span around reciprocal contestation, mimicry and assimilation: since modernism, art fluidly infiltrates into the institution to undermine its elitism, commercialism and monumentalism. Art's immediacy, dematerialisation and evanescence are played against the aspiration to immortality and self-perpetuation of the institution. It is in between these incompatible reading grids that the important issue of 'display' is being formulated. Display is essentially political and reading for example Bruce Altshuler (2007) we know that by valuing ethnologic and museified objects not as individual, subjective artistic manifestations but as universally relevant items, the museum defines both their symbolic and material value, simply by acquiring them. In post-colonial discourse a fundamental point has been to overcome the gap between subjective and objective content production and to analyse the way in which historic material 'collected' from the African colonies was attempted to be 'objectified' according to Universalist principles.
Regarding the historic contaminations between museology and modern and contemporary art, we can firstly think about Marcel Duchamp's String Installation in the exhibition of the First Papers of Surrealism, in New York, 1942. In 1969 Andy Warhol curated at the Rhode Island Museum a selection from the storage rooms of the museum, where he used and mixed different criteria of display: Polaroid that he took of the objects, with the objects themselves as well as for example the storage containers without showing their content. In the 1980's Group Material show Timelines infuses the ordinary museologic periodisation with subversive content, mixing in an intertextual display works of art, artefacts and found documents.
Approaching more recent examples, Fred Wilson, a contemporary Afro-American artist is a main reference in this field, contesting colonial patterns in today's museology. He is practising what can be called a artistic research work with museological objects.
Museologic and artistic work lead to different ways of perceiving an object. Seeing and seeing again a collection of objects, without intervening upon them, is the reading that a museum asks for, which determines sedimentation of meaning and the conservation not only of objects, but also of meanings.
In this light, Vincent Chevillon's show at Khiasma, Paris, Semes, curated by Olivier Marbeouf, functions as a subjective frame of information production. It can be read as a double hybrid: methodologically it fuses artistic and museologic classification and display, and conceptually it fabricates a new type of object, of an uncertain nature, form and functionality.
Vincent Chevillon has been developing SÈMES over the past three years as an itinerant, ongoing project articulated around various geographic territories. The project was initiated on a sail-boat crossing the Atlantic Ocean and has shifted registers from personal, physical experiences of the artist, to virtual content and scientific questioning around maps, images, found and collected material.
The show brings together oscillating objects – melting historic and found items with self-made artistic pieces. They seem to reproduce the stereotype of 'ethnologic collectible' with the devices of contemporary art. The show also functions the other way around: the typical subjective knowledge production and single narrative of contemporary art is mimicry-ed by what by default passes to be perceived as an objective, trustworthy, historically acknowledged 'framing' / presentation.
The viewer himself stumbles between reiterating the prejudice of collective/indistinct authorship regarding these objects (since they are mostly presented in an undifferentiated display) and reinforcing an authoritative production of information: I exercise my authority of gaze by perceiving a personal object (old photography, relic, invaluable detritus) as part of an official, historic narrative, to which I associate it (without actually knowing it). The viewer is tempted to label in order to annihilate their ambiguity. By working with this hybrid nature of objecthood, this show makes us perceive the object according to the ways in which information about this object is constructed and mediated.
The show is instituting as well a hybrid temporality by working on the level of convergences and divergences between the museological and the artistic time-space. While entering the semi-obscurity of the Espace Khiasma, the viewer unconsciously searches for the

present (as the time of the artistic act), while actually experiencing what is made to seem an atemporal dimension (the 'past-future' temporality of the museum), in which past collectibles are mummified for an undefined future.
The show of Vincent Chevillon reloads the discussions around authorship and authoritative production of information in regard to the museologic display methodology by opting for a changing display: during the exhibition time (11th March – 22nd May 2016) the exhibition changes four times. Repeatedly transporting from one environment into another the 'trophy', storing, taking out of the archive and temporary bringing the objects to display into a changing context seems 'enacting or playing museums'. The artist literally extracts from the first exhibition room (the darkened room of the collection-archive) objects which he assembles every time anew into the main bright exhibition space, infusing them with a new content, by association. The exhibition can look like a functional 'cast' of a museum, a container of still open questions around the subject.
The simple question arises: what is the critical and political potential of reproducing the format 'museum' into the format 'gallery'/temporary exhibition site? Is reiterating and mutating a structure a way to de-mask it? The procedure is applied not only at the level of display, but also in regard to the objects, while many of them are finely crafted sculptures, playing the role of 'found objects', swinging identity between 'produced' and 'natural' item – another essential and ideologically charged distinction when it comes to ethnologic classification.
These crossed evocations of ideas, methodologies of content production and formal alphabets play also with the political potential of the idea of 'creolisation' and the 'mestizo'. We can think also of the writings of Donna Haraway and her idea of attraction between species that cannot metabolise each other totally and which generate the hybrid. These missed assimilations are present also in the objects of Chevillon, reinforcing the idea of inter-specific nature (here in between objecthood and natural species). The discursive program at Khiasma in the framework of the exhibition included also a talk by Fabrizio Terranova, where he talked about Donna Haraway's vision of the hybrid as a multiplicity, which functions by interdependency and co-evolution.
The political power of hybrids is to destabilise abusive categorisation and hierarchisation. In this sense we can also think about the virtual nature of every given object and in the context of this exhibition, these symbiotic objects without function, are rather conceptual objects, that defy a classifying gaze.
In the interview between Olivier Marboeuf, the director of Espace Khiasma and Vincent Chevillon, published on the occasion of the exhibition, we read about this undefined space, the chaos and disorder of materials and ideas, which is assimilated by Olivier Marboeuf to the Atlantic – present in various works of Chevillon. The sea as space of circulation and exchange, filled with mixed narratives and projections, with a liminal and also tragic substrate of experience, is a mutable territory of hybridisation of forms. As space of creolisation, it is carrier of plural narratives, essentially opposed to the historical grand, singular narrative of the heroic 'conquestas' and explorations.
The idea of archive is also present in this dialogue between Olivier Marboeuf and Vincent Chevillon - as an 'animistic space' where the objects are 'among each others'. This indistinctness of the content of the archive, assimilated in literature to the space of the unconscious, to which the subject himself has not full access, essentially functions on the same principle of generative hybridisation: it is the space of the potential, from which – by the implication of the factor of unexpectedness – the new can emerge through infinite possibilities of associations between its elements.
Boris Groys also talked in his essay *On the New* (2008) about the 'new' as directly emerging from its relation to the museum archive. The 'alive'/the new in art, which is considered to be outside the museum, the archive or the library is for him in reciprocal determination with the practice of collecting in museums. For its archive, the museum seeks the alive, the real and co-produces it, in order to museify it.
Chevillon constructs also his online platform archipels.org by association. Here he groups sources (personal images, historic documents, his own works and exhibitions, video and sound material) into a virtual collage. The viewer can zoom in and out of loads and layers of materials, that spread and cross-connect in a rhizomatic structure into the deep void of the internet. Clicking randomly in the framework of one of the topics, SAUDADE (Portuguese for longing), we access material about the island of Martinique, an insular region of France from the Antilles and the birthplace of Chevillon. We find assembled pages of literature books, a discourse of General de Gaulle, a musical piece on dissidence, a wrecked whale on the shore in an old photography, a page from a manuscript of 1740 entitled *About the Imperfection of Women*, an Ordonnance d'Etat regarding the functionaries oversee in the colonial time, a lithography of Géricault, from 1818 depicting two boxers fighting (one black, one white) and much, much more.
The site is a great work in web design and at the same time reveals its roots in Aby Warburg's fascinating *Atlas of Mnemosyne*. Back in 1928, Warburg was constructing a database of images from all cultures and times, gathering around 1000 images (reproductions of all types), that he was pinning together on about 70 wooden plates. As Chevillon in Semes, Warburg was also switching the images on the boards, whereas every board had a subject – the topics of research he was working on (Grebers, 2013). Contrary to an illustrative and didactic use (images illustrating a certain topic), which characterized previous types of boards, Warburg turns the boards into a platform for association and content generation, incorporating the principle of Dada collage. The boards working together with his cultural analysis writings functioned as a 'Denkraum' / thinking space. He followed for example classical recurrent motives across art history up to modern social life in sports, politics etc. Warburg's method of research was further developed through the 'iconology' of Erwin Panofsky, an assistant of Warburg and cultural analyst, who put the basis of what is today called in the German academic realm 'Bildwissenschaft'. 'Iconology' follows the migration and transformation of certain motives in art history and the changing content with which they are invested, according to social and political shifting patterns.
Nevertheless Chevillon's virtual Archipels are not exactly a research platform. They work in a contrary way: whereas Warburg synthetized material, the website seems to scatter information. Humour and some kind of cheeky joking are present, but at the same time the site releases also the perturbing perception of the immensity of information and a sort of arbitrariness in meaning production. They are maybe diagrams of contamination, web architectures with mutable densities.

Sources:

Altshuler, Bruce (2007) *Collecting the New* Princeton University Press
Grebe, Anja (2013) "Aby Warburg, André Malraux, and the re-/construction of art history as social history" University of Bamberg, Department of Art History. Available at: andremalraux.com/wp-content/uploads/2013/10/Grebe_Malraux_Article.pdf [Accessed 15.01.2017]
Groys, Boris (2008) *Art Power* Cambridge. Massachussets: MIT Press
Warburg Library of the Cornell University.
Link: warburg.library.cornell.edu

Vincent Chevillon, *Semes*, 2016, Espace Khiasma, Paris.
Courtesy of the artist and Khiasma (pp. 86-87, 88 and 91)

dimensiune atemporală (temporalitatea „trecut-viitor" a muzeului), în care obiectele de colecție ale trecutului sunt mumificate pentru un viitor nedefinit.

Expoziția lui Vincent Chevillon actualizează dezbaterile din jurul „auctorialității" și a „producerii autoritare de informație" privitoare la metodologia de expunere muzeală, optând pentru o expunere schimbătoare: pe durata expoziției (11 martie – 22 mai 2016), aceasta se schimbă de patru ori. Transportarea repetată a „trofeului" dintr-un mediu în altul, depozitarea, scoaterea arhivei și afișarea temporară a obiectelor într-un context schimbător par un „joc de-a muzeul". Artistul extrage, la propriu, din prima cameră a expoziției (camera întunecată a arhivei-colecție) obiecte pe care le asamblează de fiecare dată diferit în zona principală, luminată, a spațiului expozițional, infuzându-le cu un nou context prin asociere. Expoziția poate părea un „mulaj" funcțional al unui muzeu, un recipient plin cu întrebări încă deschise în jurul subiectului.

Apare o simplă întrebare: care este potențialul critic și politic al reproducerii formatului „muzeu" în formatul „galerie"/ spațiu expozițional temporar? Faptul de a reitera și provoca mutații unei structuri este oare o metodă de a o demasca? Procedura nu se aplică doar la nivel de display, dar și obiectelor, multe din ele fiind sculpturi fin lucrate, jucând rolul de „obiecte găsite", pendulând identitar între „produs" și obiect „natural" – o altă distincție esențială și încărcată ideologic, atunci când vine vorba de clasificarea etnologică.

Aceste evocări încrucișate de idei, metodologii de producție a conținutului și alfabete formale se joacă, de asemenea, și cu potențialul ideii de „creolizare" și „mestizo". Ne putem gândi și la scrierile Donnei Haraway, la ideea ei despre atracția dintre specii care nu se pot metaboliza complet reciproc și care generează astfel un hibrid. Aceste asimilări ratate sunt prezente și în obiectele lui Chevillon, întărind ideea de natură inter-specifică (aici, între obiectualitate și specie naturală). Programul care a însoțit expoziția de la Kiasma a inclus și un talk de Fabrizio Terranova, în care acesta a vorbit despre viziunea Donnei Haraway despre hibrid ca multiplicitate, care funcționează prin interdependență și co-evoluție.

Puterea politică a hibrizilor e de a destabiliza categorizarea și ierarhizarea abuzive. În acest sens, ne putem gândi și la natura virtuală a fiecărui obiect, iar în contextul acestei expoziții, aceste obiecte simbolice fără funcție sunt mai degrabă obiecte conceptuale, care sfidează o privire clasificatoare.

În interviul dintre Olivier Marboeuf, directorul Espace Khiasma, și Vincent Chevillon, publicat cu ocazia expoziției, citim despre acest spațiu nedefinit, despre haosul și dezordinea de materiale și idei, care e asimilat de Olivier Marboeuf cu Atlanticul – prezent în diverse lucrări ale lui Chevillon. Marea ca spațiu al circulației și schimbului, plină de narațiuni și proiecții mixte, cu un substrat tragic și liminal al experienței, e un teritoriu mutabil al hibridizării formelor. Ca spațiu al creolizării, este un purtător de pluralitate narativă, opunându-se mai ales marilor narațiuni singulare, a „conquestelor" și explorărilor eroice.

Ideea de arhivă e și ea prezentă în acest dialog dintre Olivier Marboeuf și Vincent Chevillon – ca un „spațiu animist" unde obiectele sunt „unele cu altele". Această neclaritate a conținutului arhivei, asimilată în literatura spațiului inconștientului, la care subiectul însuși nu are acces în totalitate, funcționează esențialmente pe același principiu al hibridizării generative: este spațiul potențialului, de unde – prin implicarea factorului neașteptatului – noul poate să reiasă prin posibilitățile infinite de asociere dintre elementele sale.

Boris Groys aborda în eseul său *Despre nou* (2008) „noul" ca reieșind direct din relația sa cu arhiva muzeală. „Viul" / noul în artă, considerat în afara muzeului, arhivei sau bibliotecii este pentru el în determinare reciprocă în raport cu instrumentul colecționării în muzee. Pentru arhivă, muzeul caută viul, realul, și îl co-produce, pentru a-l muzeifica.

Chevillon își construiește, de asemenea, platforma online archipels.org prin asociere. Acolo grupează surse (imagini personale, documente istorice, lucrări și expoziții proprii, material video și audio) în colaje virtuale. Privitorul poate da zoom in și zoom out pe straturi de materiale, care se extind și se încrucișează într-o structură rizomatică, în vidul internetului.

Dând clickuri aleatoriu în cadrul uneia dintre teme, SAUDADE (*dor* în portugheză), accesăm materiale despre insula Martinique, o zonă insulară din Antile, aparținând Franței, care este și locul de naștere al lui Chevillon. Găsim adunate pagini de cărți de literatură, un discurs al generalului de Gaulle, o piesă muzicală despre disidență, o fotografie veche cu o balenă eșuată pe un țărm, o pagină dintr-un manuscris din 1740 cu titlul *Despre imperfecțiunea femeilor*, o Ordonnance d'Etat privitoare la supravegherea funcționarilor în perioada colonială, o litografie de Géricault din 1818, în care sunt reprezentați doi boxeri (unul negru și unul alb) luptând, precum și multe altele.

Site-ul e o lucrare reușită de web design, revelându-și în același timp sursa de inspirație în fascinantul *Atlas Mnemosyne* al lui Aby Warburg. În 1928, Warburg lucra la o bază de date de imagini din toate culturile și perioadele, adunând în jur de 1000 de imagini (reproduceri de toate tipurile), pe care le-a pus apoi împreună pe aproximativ 70 de plăci de lemn. Precum Chevillon în Sèmes, Warburg schimba și el între ele imaginile de pe plăci, ca fiecare placă să aibă un subiect – tema pe care o cerceta (Grebers, 2013). Contrar unei utilizări ilustrative și didactice (imagini ilustrând o anumită temă), care caracteriza tipurile de plăci din trecut, Warburg transformă plăcile într-o platformă pentru asociere și generare de conținut, incorporând principiul colajului Dada. Plăcile, care lucrau împreună cu scrierile lui de analiză culturală, funcționau ca un Denkraum / spațiu de gândire. A observat, de exemplu, recurența unor motive clasice de-a lungul istoriei artei până în viața socială modernă, în sport, politică etc. Metoda de cercetare a lui Warburg a fost dusă mai departe de „iconologia" lui Erwin Panofsky, asistent al lui Warburg și analist cultural, care a pus bazele disciplinei care se numește azi în spațiul academic german *Bildwissenschaft*. „Iconologia" urmărește migrațiile și transformările anumitor motive în istoria artei și conținutul diferit cu care sunt investite de fiecare dată, în funcție de mentalitățile sociale și politice, care sunt supuse schimbării.

În orice caz, arhipelagurile virtuale ale lui Chevillon nu sunt chiar o platformă de cercetare. Ele funcționează contrar: în timp ce Warburg își sintetiza materialul, site-ul web pare că împrăștie informația. Umorul și obrăznicia își fac simțite prezența, dar, în același timp, site-ul dă frâu liber percepției perturbatoare asupra imensității informației și unei anumite arbitrarități în producerea de semnificație. Sunt poate diagrame ale contaminării, arhitecturi web de densități variabile.

Traducere din engleză de Rareș Grozea.

Surse:

Altshuler, Bruce (2007) *Colecționând noul* [*Collecting the New*]
Princeton University Press
Grebe, Anja (2013) „Aby Warburg, André Malraux și re-/construcția istoriei artei ca istorie socială" [„Aby Warburg, André Malraux, and the re-/construction of art history as social history"]
University of Bamberg, Department of Art History. Disponibil online: andremalraux.com/wp-content/uploads/2013/10/Grebe_Malraux_Article.pdf [Accesat pe 15.01.2017]
Groys, Boris (2008) *Puterea artei* [*Art Power*]
Cambridge Massachussets, London: The MIT Press
Biblioteca Warburg de la Cornell University.
Link: warburg.library.cornell.edu

Vincent Chevillon, *Semes*, 2016, Espace Khiasma, Paris.
Cu permisiunea artistului și a galeriei (pag. 86-87, 88 și 91)

Instalația ca model eclectic

Gheorghe Săbău

Notez faptul că, în pandant cu paradigma eclecticului, mai există una complementară, definită ca paradigma genurilor specifice, adică pictura, sculptura, arhitectura, grafica, teatrul, muzica, dansul, literatura, dar și fotografia, cinematografia și videografia, toate de natură strict analogică, precizând totodată că cele două paradigme continuă să conviețuiască destul de pașnic, stimulându-se reciproc.
Mai notez că pentru termenul-concept eclectic există un ciorchine de sinonime precum hibridare, mixare, combinare, metisare, melting-pot, pêle-mêle, compilație, miscellanea, asamblaj sau, mai intense ca amalgam, contopire, aglutinare, simbioză, osmoză, ori de natură perceptivă, ca sinestezie, kinestezie, sau dintr-o familie procedurală ca bricolaj, colaj, montaj, reciclaj, remix, sau discipline adecvate ca mixed-media, multimedia, intermedia, hypermedia, precum și multe alte constructe de obiecte și evenimente estetice, sub emblema directoare Ars Combinatoria sau de tipul „Mixtum Compositum". Oricum, motivul principal al opțiunii pentru termenul de Eclectic este datorat faptului că el reprezintă, pentru mine, genul proxim al tuturor sinonimelor enumerate mai sus, inclusiv a hibridării.
În fine, paradigma eclecticului cuprinde mai multe „modele", fie analogice, cum ar fi, de exemplu, opera muzical-dramatică, wagneriana Gesamtkunstwerk (lucrare totală de artă), instrumentele himerice cu denumiri ezoterice ca Lumia, Clavilux, Theremin, Clavecinul ocular, toate pe structura de funcționare a mai vechiului Clavecin al culorilor, creat de Arcimboldo, sau mai recentele expoziții de Sunet și Lumină și spectacolul *Lanterna Magika* al cehului Joseph Svoboda etc. Fie virtuale, îndeosebi din anii '60-'90, o dată cu presiunea sistemului digital, care dispune de capacitatea intrinsecă de a genera lucrări complexe și totale de artă, nu atât prin combinare / mixare / hibridare, cât prin aglutinarea / fuziunea / simbioza liniilor, culorilor, luminilor, sunetelor, cuvintelor și a altor unități minimale de sens, cunoscute sub denumirea de *qualia sensibles*, care stau la baza tuturor constructelor estetice. Dintre aceste „modele" eclectice contemporane, mă voi opri cu 3000 de cuvinte asupra celui numit „Instalație", de unde și titlul cu pricina.
De ceva vreme plutește în aerul încărcat cu megabiți din câmpul creației estetice un soi de tendință colonizatoare, care vizează un eclectism fără limite, prin mixarea / hibridarea tuturor materialelor, suporturilor, formatelor și genurilor, un adevărat melting pot a cărui rezultat constituie o nouă formă de expresie.
Nu am reușit să înțeleg dacă această tendință de mixare / hibridare a pornit dinspre arta contemporană spre noile tehnologii de creație sau viceversa. Oricum, înclin mai degrabă spre un demers concomitent al artiștilor vizuali, ca ființe estetice curioase, care să experimenteze capacitățile creative ale noilor mijloace, iar digitaliștii, la rândul lor, s-au simțit atrași de potențialul unor aplicații în domeniul artei. În acest context, prima breșă s-a produs în Cinematografie, pentru simplul motiv că tânăra artă a imaginilor în mișcare era considerată ca fiind o „sinteză a artelor". Se știe că dispozitivul cinematografic a avut încă de tânăr tendința de a-și extinde mijloacele de exprimare, prin lărgirea ecranului, cu multi-proiecții pe multi-ecrane – începând cu tripticul *Napoleon* (1927) al lui Abel Gance, iar mai apoi

The Installation as Eclectic Model

For a while now, there has been a disturbance in the megabytes-charged air in the field of aesthetics, a colonizing trend that seeks limitless eclecticism, one that through the mixing/ hybridization of all materials, supports, formats and genres – a true melting pot – has led to the advent of a new form of expression.
I should note that the term-concept eclectic has numerous synonyms such as hybridization, mixing, combination, compilation, palimpsest, assemblage, amalgam, or, the more emphatic agglutination, fusion, symbiosis, osmosis, synergy; some may be more related to perception, like synesthesia and kinesthesia, while others to procedure, for instance bricolage, collage, montage, recyclage, remix; also applicable are kindred disciplines such as mixed-media, multimedia, intermedia, hypermedia and other constructs of the 'Mixtum Compositum,' type. In any case, the eclectic represents the proximal genre for all these synonym terms, hybridization included...
I haven't been able to sort out whether this tendency towards mixing / hybridization in fact originated in the field of contemporary art and has worked its way through to new media technologies, or vice-versa. I'm inclined to believe it was an associated if not a shared attachment – visual artists, as aesthetically-curious beings, experimented with the creative abilities these new means presented, while the digital-ists in turn would have been drawn to the potential certain applications may have in the field of art. In this context, the first breach appeared in cinematography, for the simple reason that the young art of images in motion was considered a "synthesis of all arts." It is well known that already from its early days the cinematographic device had a propensity towards expanding its formal means of expression by enlarging the screen through multiple projections on multiple screens – starting with Abel Gance's triptych *Napoleon* from 1927 and later with the marvellous cinematographic devices seen at the Montreal Universal Exhibition in 1967. I will add the mixing of film projection and live Performance, featuring the same actors, as seen in *Lanterna Magika* shows produced by the Czech scenographer Joseph Svoboda, as well as 60s-80s installations that included cinematographic projections … and so on in pixelated merriment until we reach the age of digital reality exploration, when the American scenographer / scene designer Mark Reaney developed Virtual Theatre during the first decades of the 21st century. The same eclectic model was put into practice by the Japanese group Dumb Type in their Virtual Performance – Oskar Schlemmer called it 'Total Theatre,' drawing a connection to the Wagnerian Gesamtkunstwerk / and to the 19th century idea of a total work of art.
Finally, newer digital systems may be equally responsible for the emergence of these eclectic approaches as video, PC, tablet, smartphone and related devices that can generate synthesized or virtual images enabling users, by means of this interactivity, to manipulate a unique instrument: the computer, which may be defined as "a multimedia device capable of incorporating, combining, and of generating all the older forms of expression – images, animations, sounds and texts" (Hillis, 1998). There we have it, Athanasius Kircher's renaissance dream realized, "a machine to produce stupefying images."
The scholars interested in this trend towards the mixing / hybridization of the arts may be separated into two categories, based on their preference for certain specific criteria. Thus, for some theoreticians – especially from the Anglophone world – the notion of expansion has been fundamental, take for instance 'Expanded Arts' (Maciunas, 1996) and especially 'Expanded Cinema' (Sheldon Renan, 1967). In regards to perception, the key concept that scientifically grounds this approach is synaesthesia / synaesthetics understood as "a fusion between aesthetic sensibility and technical innovation." The first reference publication here was Gene Youngblood's *Expanded Cinema* (1970) followed by other studies that implicate, already from their titles, this key phrase, and several anthologies from the first decade of the 21st century, such as *Expanded Cinema, Art, Performance, Film* (Tate, 2011) or *Expanded Cinema,*

fabuloasele dispozitive cinematografice de la Expoziția Universală de la Montréal din 1967.
Adaug mixarea proiecției unui film cu performance-ul live al acelorași actori în spectacolele numite *Lanterna Magika*, realizate de scenograful ceh Joseph Svoboda, urmate de instalațiile cu proiecții cinematografice din anii '60-'80 și, tot așa, într-o veselie pixelică, până spre epoca explorării realității digitale de către scenograful / scene design american Mark Reaney, care a realizat un construct numit „Teatru Virtual" în primele decenii ale secolului XXI. Același model eclectic a fost practicat și de grupul japonez Dumb Type, cu numele de Virtual Performance, ceea ce la Oskar Schlemmer numea „Teatru Total", făcând astfel joncțiunea cu wagneriana „Gesamtkunstwerk" din secolul al XIX-lea.
În fine, ar mai putea fi vinovat de demersurile eclectice nou venitul sistem digital prin video, computer, tabletă, smartphone și alte dispozitive care pot genera imagini de sinteză sau virtuale, oferind utilizatorilor, prin interactivitate, posibilitatea de a manipula un instrument unic, numit computer, înțeles ca „dispozitiv multimedia capabil să incorporeze, să combine și să genereze toate vechile forme de expresie – imagine, animație, sunet și text", cum spunea Hillis în 1998, înfăptuindu-se astfel visul renascentist al lui Athanasius Kircher privitor la „o mașinărie de produs imagini stupefiante".
Cercetătorii care sunt preocupați de tendința mixării / hibridării artelor pot fi împărțiți în două categorii, în funcție de opțiunile lor pentru anumite criterii specifice. Astfel, unii teoreticieni – în special din lumea anglofonă – își bazează opiniile, pornind de la conceptul de expandare, prin sintagmele „Expanded Art" și îndeosebi „Expanded Cinema". Conceptul-cheie care fundamentează științific acest demers din perspectivă perceptivă se numește sinestezie / synaesthetics, în sensul de „fuziune între sensibilitatea estetică și inovația tehnică".
Prima carte de referință a fost *Expanded Cinema* (1970) de Gene Youngblood, urmată de alte lucrări care implică încă din titlu sintagma cu pricina, așa cum sunt antologiile apărute în primul deceniu al secolului XXI, precum *Expanded Cinema, Film, Performance* (Tate, 2011) sau *Expanded Cinema, Art, Film, Installation* (Toronto, 2007) și multe altele. Din aceeași familie de cercetare fac parte și lucrările bazate pe tetrada conceptuală „Space / Site / Screen / Projection", în care sunt actualizate extrem de incitant modalitățile prin care au pătruns în expozițiile de artă contemporană componentele expresive numite ecrane / proiecții / imagini cinetice, ceea ce face ca spațiile galeriilor de artă să se transforme în „site-uri specifice", prin mijlocirea modelului eclectic exemplar numit Instalație.
O altă categorie de cercetători – predominant francofonă – își bazează proiectele teoretice privitoare la mixarea / hibridarea artei, pornind de la alte modele integratoare. Astfel, Jean-Christophe Royoux susține conceptul de „cinéma d'exposition", argumentând prin efectul de „spațializare a duratei", despre care știm din 1947, de cînd Erwin Panofsky a făcut referire la specificul cinematografic care ar consta din raportul dintre „spațializarea timpului și dinamizarea spațiului".
Apoi, Dominique Paini propune conceptul de „temps exposé", prin care cinemaul trece dinspre sala întunecată cu spectatori încremeniți în scaune, spre sălile luminate ale galeriilor de artă, în care spectatorul devine privitor-flâneur și uneori participant activ.
Criticul de artă și film Christophe Kihm ne atrage atenția „să nu cădem în capcana de a pune în relație arta

Fluid Screen (Toronto, 2007) and many more. Within the same 'lineage' of scholarship we find publications that deal with the conceptual tetrad 'Space / Site / Screen / Projection' and which have excitingly brought up to date the procedures through which expressive components such as screens / projections / kinetic images have entered contemporary art exhibitions, procedures that have transformed gallery spaces into 'specific sites' by means of the exemplary eclectic model of the installation.
Another group of researchers – predominantly francophone – have founded their theoretical studies on the subject of the mixing / hybridization of the arts upon other integrative models. Jean-Christophe Royoux supports the idea of a 'cinema d'exposition,' grounding his argument in the effects of the "spatialization of duration"— this goes back to 1947 and Erwin Panofsky's reference to the specificity of cinematography i.e. the rapport between "the spatialization of time and dynamisation of space." Then, Dominique Païni proposes the idea of a "temps exposé" whereby cinema moves from the dark room filled with spectators frozen in their seats, into the light filled space of the art gallery, where spectators have become viewers-flâneurs, and even active participants. The art and film (!) critic Christophe Kihm reminds us "not to fall into a trap by placing the art of film in direct relation to the fine arts, because the most pertinent associations are happening between the projection of images in motion and all the other artistic practices …" which reminds me of the basic units of meaning that Étienne Souriau called "qualia sensibles" (also in 1947); I could therefore say that hybridization, on a profound level, of agglutination / osmosis / fusion is produced in an Installation via projections of static or kinetic images on the one hand, and through object-forms on the other – these may be analog and /or digital, movement, animation, color, luminosities, sounds and texts but also the fragments of these elementary units. Finally, Dark Zabunyan notes that recently there has been "a dispersion of cinema and an extension of the filmic domain;" he argues that "the migration of the projection of images in motion from the cinema into museums and contemporary art galleries, constitutes a form that is specific to the fusion of the arts." This implies a transition from cinema as an art of time, to a cinema that is an art of space, which insures its integration into the system of visual arts.
Both groups of scholars, whether concerned with the mixing / hybridization of the arts through the operative concepts of Expanded Cinema / Screen / Projection / Site / Space or of the so-called "cinema d'exposition," come together under the overarching eclectic installation model, understood as a specific form of expression that is chiefly characterized by this synaesthetic fusion. In exhibition practice we can distinguish a typology that includes analogue installations, video-installations and interactive / digital as well as virtual installations, and here scholars are in agreement about the essential role of the seer / viewer, in his potential ability to interact with the piece proposed by the author(s). With the expansion of the screen and of image projections, and following their migration into the space of the gallery as integral to contemporary art works, other means of expression have been, for a while now, fusing with the eclectic Installation model; amongst them, Performance is the most evident and conclusive. In other words, we could say that the objects-devices-projections that make up an

filmului cu artele plastice, pentru că adevăratele relații se petrec între proiecția imaginilor în mișcare și celelalte practici artistice", ceea ce îmi reamintește despre unitățile minimale de sens numite de Etienne Souriau „qualia sensibles" (tot în 1947). Așadar, aș putea spune că hibridarea, la nivel profund de aglutinare / osmoză / fuziune, se produce într-o Instalație prin proiecții de imagini statice sau cinetice, pe de o parte, și forme obiectuale analogice sau / și digitale, mișcări, animație, culori, luminozități, sunete și texte, dar și fragmente ale acestor unități elementare, pe de altă parte.
În fine, Dark Zabunyan constată că în ultima vreme „se produce o dispersare a cinemaului și o extensie a domeniului filmic", afirmând că „migrarea proiecției imaginilor în mișcare dinspre sala de cinema spre muzee și galerii de artă contemporană, constituie o formă specifică de fuziune a artei". Aceasta înseamnă că se produce trecerea de la cinema ca artă a timpului, la un cinema ca artă a spațiului, ceea ce îi asigură integrarea în sistemul artelor vizuale.
Atât cercetătorii care vizează mixarea / hibridarea artelor prin medierea conceptelor de Expanded Cinema / Screen / Projection / Site / Space, cât și prin intermediul a ceea ce e numit „Cinéma d'éxposition", pot fi unificate prin modelul eclectic al Instalației, înțeleasă ca o formă de expresie particulară a cărei principală caracteristică este synaesthetics fusion.
Oricum, distingem în practica expozițională o tipologie care cuprinde instalațiile analogice, video-instalații și instalațiile interactive / digitale și virtuale, menționând acordul tuturor cercetătorilor cu privire la rolul esențial al privitorului / viewer, cu capacitatea lui de a interacționa, mai mult sau mai puțin, asupra lucrării propuse de autor(i).
Alături de expandarea ecranului, a proiecției de imagini și migrarea acestora spre galerii, ca elemente componente ale unor lucrări de artă contemporană, mai putem adăuga și alte moduri de expresie care fuzionează de ceva vreme cu modelul eclectic al Instalației, între care modelul Performance-ului este cel mai evident și concludent. Cu alte cuvinte, putem spune că obiectele-dispozitivele-proiecțiile unei Instalații pot intra în rezonanță cu corpurile-mișcările-expresiile unor performeri.
Două exemple recente sunt epatante, cu atât mai mult, cu cât s-au petrecut în același loc și timp (Veneția, 2013). Este vorba despre Instalația-Performance a britanicului Tino Sehgal, care, conform motivației juriului, a fost premiat pentru faptul că „a spart frontiera dintre disciplinele artistice... deoarece nu este vorba doar de un obiect / instalație, ci de o interacțiune dintre grupul de performeri în postură imobilă, care cântă și recită un refren, și grupurile de vizitatori..." La aceeași bienală, Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș, cu un grup de dans contemporan, au prezentat prin Performance un gen de tablouri vivante, cu imagini simptomatice din evoluția bienalei, traducând, de fapt, în limbaj corporal, printr-un „dispozitiv performativ" – kinesică, proxemică – formele de expresie plastică propuse de artiști în lucrările lor de referință.
Revenind la instalația-ca-model-eclectic, aflăm din dicționare că a fi eclectic presupune „o îmbinare eterogenă a unor forme și concepte împrumutate", cu precizarea că eterogen semnifică „genuri diferite". Prima chestionare care ne poate veni în minte este ce cu ce se îmbină / combină / hibridează / fuzionează etc. Apoi, în ce scop și, în al treilea rând, cum se procedează, ca să obținem în final un produs eclectic cu valoare estetică.
Răspunsurile pot fi găsite concentrat într-o Instalație, în sensul că orice cu orice se poate combina cu scopul să obținem altceva, iar din răspunsul la cum rezultă genurile ca forme de expresie: putem produce instalații analogice, adică strict obiectuale, cu proiecții, acustice și speculare, sau video-instalații sau instalații digitale / virtuale numite deseori interactive și în fine instalații complexe, care combină fără... complexe, analogicul cu digitalul prin toate mediumurile, formatele, suporturile și genurile lor specifice.
Cred că acum trebuie să introduc în structura de funcționare a unei Instalații un termen-concept relativ nou, numit *Dispositif* – în franceză, deoarece cuvântul nu există pur și simplu în vocabularul limbii engleze, înlocuit fiind cu *device* sau *apparatus*. Oricum, consider că acest concept este esențial pentru funcționarea optimă a unei Instalații, înțeleasă ca un construct eclectic constituit din obiecte materiale, artefacte, proiecții, dar și dispozitive, la care pot adăuga softuri ce asigură funcționarea dispozitivelor digitale. Pentru a sintetiza corect, notez câteva formulări sintetice ale conceptului în discuție: „computerul este un dispozitiv multimedia" (Hillis), „instalația ca dispozitiv bricolat" (Balpe), „imaginile de sinteză sunt dispozitive interactive" (Couchot), „o interfață este un dispozitiv ce permite conexiunea între sisteme cu limbaje diferite" (Meredieu), „instalația elaborează un dispozitiv specific, care reglează relațiile spectatorului cu opera, definindu-se prin alegerea unei interfețe și a unei scenografii" (Duguet).
În siajul acestor formulări elocvente și de referință, am o scurtă observație / opinie de factură taxonomică. Intre Instalație și Dispozitiv nu poate exista o relație rigidă din categoria gen proxim-specie, prima fiind eterogenă, iar a doua este omogenă (distincție care l-a pasionat, între alții, pe Stuart Mill). Așadar, opiniez că autorii de obiecte și evenimente estetice pot prezenta la o expoziție de artă contemporană lucrări autonome, pe care să le numească, pur și simplu, Dispozitive, sau / și să accepte ideea că mai multe dispozitive, alături de obiecte materiale, proiecții, sunete și softuri pot constitui elemente componente ale unei Instalații, înțeleasă ca un construct estetic-eclectic complex și unitar.
Am notat până aici zece exemple din practica expozițională, care vizau lucrări cu tendințe eclectice: prin expandare (tripticul lui Abel Gance, dispozitivele de la Montréal); prin combinarea film-performance (*Lanterna Magika*, Svoboda); prin hibridarea instalațiilor analogice din anii '60-'80 cu proiecții de imagini în mișcare; apoi teatrul virtual (Reaney), teatrul total (Schlemmer), virtual perfomance (Dumb Type), iar mai recent, hibridarea unei instalații cu performance static cu cântece-recitări (Tino Sehgal) și performance în site-ul unei galerii de artă din spațiul proxim al unei bienale de artă, mimând prin scene vivante istorii ale unor cadre conceptuale, statice prin natura lor (Pirici, Pelmuș și grupul).
Există desigur o gradualitate a complexității combinatorice, de la clasicele duete armonice dintre culori & sunete, teoretizate incitant de către Kandinsky în 1912, aplicate prin câteva instrumente cu denumiri ezoterice ca Lumia, Clavilux, Theremin și Clavecinul ocular, toate după structura de funcționare a mai vechiului Clavecin al culorilor, creat de Arcimboldo, până la integrarea totală a tuturor artelor, prin medierea instrumentelor sofisticate ale realității virtuale, în

Installation may resonate with the bodies-movements-expressions of performers. Two recent examples are striking, even more so due to their coincidental happening (Venice, 2013). Take British artist Tino Sehgal's Performance-Installation, which according to the jury's statement, "broke the frontier between artistic disciplines … because this is an object / installation just as much as it is an interaction between a group of performers, either motionless or who sing and recite a refrain, and groups of visitors …" At this same biennial, Alexanda Pirici and Manuel Pelmuş together with a group of contemporary dancers, used Performance to stage a type of tableaux vivants representing iconic artworks that have marked the evolution of the biennale, translating in fact the expressive forms proposed by the makers of these reference works into body language through a – kinesic, proxemic – performative device / apparatus.
Returning to the installation-as-eclectic-model; according to the dictionary definitions, the eclectic presupposes "a heterogeneous coming together of borrowed forms and concepts" – where heterogeneous refers to "different genres." The first query that comes to mind is what / with what do these come together / combine / hybridize / fuse etc.; then to which end and finally how are these procedures applied, so that we may indeed obtain an eclectic product of aesthetic value.
Answers can be found by looking at the Installation model, where anything can combine with anything in order to create something else. Answers to the question how may produce several genres of expressive forms: analogue installations that are strictly object-based, installations that include projections, acoustic, specular or video-installations, as well as digital / virtual installations which are often labelled as interactive, all in all complex installations that combine without … complexes, both analogue and digital, all mediums,

formats, supports and across different genres.
Speaking to the structural functioning of an installation, I should introduce yet another relative term-concept, the dispositif – from French since it has no direct equivalent in English, being commonly replaced by device or apparatus. Taken either way, this concept is essential to the optimal functioning of an installation – if the latter is to be understood as an eclectic construct made up of material objects, artifacts, projections as well as dispositifs, and additionally of software that ensures the functioning of the installation's digital components.
To synthesize correctly, I will make note of a few synthetic formulations of the concept under discussion: "the computer is a multimedia dispositif" (Hillis), "the installation as a bricolaged dispositif" (Balpe), "synthetic images are interactive dispositifs"(Couchot), "an interface is a dispositif that allows systems operating in different languages to communicate with each other" (Meredieu), "an installation produces a specific dispositif that serves to regulate the spectator's relationship to a work of art, defined through the choice of interface and scenography…" (Duguet)
On the footpath of these of eloquent formulations, I have a short observation / opinion related to taxonomies. The rapport between Installation and Dispositif cannot be a rigid, of the genus-species type – the first being heterogeneous, and the second homogenous (a distinction that has fascinated, amongst others, Stuart Mill). Therefore, in my opinion, makers of objects and aesthetic events can show in the context of a contemporary art exhibition autonomous works which they may simply call dispositis; several dispositifs, together with material objects, projections, sounds and software may in turn constitute the compositional elements of an installation, understood as an aesthetic-eclectic construct that is complex and unitary.
Thus far, I mentioned ten examples of exhibiting strategies concerned with eclectic tendencies: via expansion (Abel Gance's triptych, the dispositif from Montréal); by combining film and performance (laterna magika, Svoboda); through the hybridization of analogue installations from the 60's-80's with projections of moving images; virtual theatre (Reaney), total theatre (Schlemmer), virtual performance (Dumb Type) and more recently the hybridization of still performance with songs-recitations (Tino Sehgal), as well as performances staged on site in art galleries in the proximity of an art biennial, which mime specific histories in tableaux vivants-conceptual frames that are motionless by definition (Pirici, Pelmuş, and their group). This kind of combinational complexity develops gradually, from the classical harmonious duets between colors and sounds as theorized with great excitement by Kandinsky in 1912, and applied through a score of instruments with esoteric names such as Lumia, Clavilux, Theremin, and ocular harpsichord (clavecin oculaire) all related to the functioning principles of Arcimboldo's color harpsichord, through to the total integration of all the arts by means of sophisticated virtual reality instruments, of which, installations such a CAVE may be considered exemplary – the closest one, geographically, is Ars Electronica in Linz. Between the two extremes, other forms of hybridization may be invoked, interactive to different extents, between images, light, sound, gesture and physical movement; while semiotic procedures presuppose the cancelation of all borders separating specific / pure mediums leading to the absolute impurity of these new aesthetic objects and to the achievement of multisensory perception.

care instalațiile de genul CAVE constituie modelul exemplar – cea mai apropiată spațial putând fi imersată la Ars Electronica, Linz. Între cele două extreme pot fi menționate alte hibridări, mai mult sau mai puțin interactive, între imagini, luminozități, sunete, gesturi și mișcări corporale, în vreme ce procedeele semiotice presupun anularea granițelor între genurile specifice / pure, ceea ce conduce spre impuritatea absolută a noului obiect estetic și la o percepție multisenzorială.
Iată câteva exemple suplimentare din spațiul autohton. Astfel, înainte de retospectiva imaterială a Bienalei de la Veneția, curatoriată de Raluca Voinea, au fost produse câteva lucrări de factură eclectică precum *Multivision* în 1978 a grupării Sigma, făcând parte din categoria Expanded Cinema; apoi instalația *Clopotul* din 1982 a unui artist cu incitante viziuni eclectice, fiind, în același timp, artist multimedia și muzician (pop, folk), l-am numit pe Mircea Florian; adaug mai recentele evenimentele numite DJ / VJ, între care au rămas de referință cele intitulate *AVmotional*, girate, între alții, de Ștefan Tiron. Apoi, foarte recentul festival Temps d'Images, organizat de asociația Colectiv A din Cluj, cu managerul Rarița Zbranca, în spațiul dedicat de la Fabrica de Pensule.
Este vorba despre proiecte interdisciplinare, în care fuzionează impecabil Teatrul, Dansul și Arta Video, cu prezența dimensiunii acustico-muzicale, în lucrări care sunt emoționale și inteligente, adică suficient de eclectice cât să permită unor spectatori bine temperați să producă asociații libere între genurile fuzionate.
În fine, tot succint, despre kinema ikon: primele două filme experimentale fac parte din genul Expanded Cinema, respectiv scurt-metrajele *Ipostaze simultane* (1970) și *Scaunul* (1973), în care evenimentele iconice se derulează simultan, pe un ecran împărțit în trei, un triptic cu acțiune ipostaziată; cel de al doilea, fiind filmat în format cinemascop pe 16 milimetri. Mai târziu, în 1986, la galeria Forum, atelierul kinema ikon a organizat o expoziție / instalație eclectică cu următoarele componente: pe simeze, o expunere de fotografii cu tema *Tristețea unui clovn*, realizate de Cristian Ostafi, același autor proiectând pe un perete un film experimental pe 16 mm intitulat *Convergență spre inutil*, iar pe peretele opus erau proiectate șapte filme fanteziste, produse în anul 1912 cu un aparat Pathé Frérès într-un format rarisim de 28 mm, aparținând artistului fotograf Mihai Frangopol; apoi, pe scena ușor ridicată, un grup de pantomimă, condus de coregraful Ildiko Szabo de la Opera din Cluj, acționând într-o serie de scenete pe tema clovnului, iar DJ-ul grupului pregătise pe o bandă de magnetofon sampler-uri selectate din ultimul disc Kraftwerk, care nu avea nici în clin nici în clinică cu celelalte expuneri vizuale, ceea ce nu interesa deloc pe cele câteva sute de spectatori din galerie și din stradă, unde își așteptau rândul.
În sfârșit, în zilele noastre, prin proiectele Wunderkammer (bienal) și, în mod deosebit, Serial kinema ikon (lunar), programate pentru deceniul 2011-2020; notez că din cele aproape treizeci de expoziții / instalații recente, doar trei se încadrează în modelul eclectic, respectiv *Fifty Mississippi* (2013) de calin man / reVoltaire, instalație complexă, adică analogico-digitală, cu proiecții footage și o sumedenie de dispozitive vizuale-acustice-textuale și madagascare, creatoare de efecte synaesthetics. A doua instalație eclectică s-a numit *Crăciunikon* (2014), produsă de o echipă sub umbrela kinema ikon, constituită din șase tineri artiști vizuali și șase arhitecți, o joacă încântătoare cu materiale eterogene, edificând un peisaj hibernal mirific cu diverse aparate, între care un trenuleț cu o locomotivă care avea în frunte un obiectiv-gopro care înregistra și transmitea imagini în direct pe unul din pereții galeriei kinema ikon de la muzeul arădean de artă.
Cea de a treia instalație eclectică este cea intitulată *Șantier Arheologic 4175 AD*, cifra indicând anul în care doi arheologi / cosmonauți, Ioana Eremiaș și Gabriel Cosma, descoperă un sit cu relicve și recipiente pentru produse alcoolice, care în zilele noastre este un squat unde se află mirobolanta locație alintată kf. Este de remarcat că pentru prima dată în istoria ki, o instalație eclectică este hibridată de un Performance de aproape două ore cu mișcări en ralenti, reușind să ne transmită starea de tensiune a unui climat claustrofob.
Exemplele sunt destul de puține pentru că subiectul ales este în emergență, fiind vorba doar despre eclectismul în floare din ultimele decenii, care, așa cum scriam, funcționează complementar cu tradiționala paradigmă a genurilor specifice. Desigur, sunt foarte puțini artiști vizuali, arhitecți, designeri, coregrafi, cineaști, regizori de teatru sau muzicieni care au avut îndrăzneala să devieze de la reguli și să se abată de la propriul proiect, ca să producă lucrări eclectice în forma de expresie a unei Instalații complexe / eterogene, prin mijlocirea unor operațiuni de reciclare, recontextualizare, combinare, mixare, colaj, bricolaj, montaj compilație, alăturare, aglutinare, fuziune, osmoză, simbioză și, desigur, hibridare et caetera.
Carevasăzică, o sinteză a acestei tendințe unificatoare și totalizatoare ar fi că orice se poate combina cu orice ca să obținem altceva, rămânând deschisă întrebarea dacă acel altceva are capacitatea de a transmite receptorilor sensuri intelective, perceptive și stări emoționale de natură estetică în versiunea sinestezică, fuzionând astfel sensibilitatea estetică cu experiența subiectivă și cu invenția tehnică.
În fine, „problema grea" (Chalmers) a paradigmei eclectice, pentru un creator de asemenea obiecte / evenimente, poate fi formulată prin întrebarea simplă, ce combinăm / hibridăm: materiale, suporturi, obiecte, artefacte, dispozitive, instrumente, formate, genuri specifice, metode, concepte, coduri, științele cu artele?! Practica expozițională ne arată că se combină preferențial modelele estetice cu vocație eclectică, precum Instalația, Proiecția, Display-ul, Performance-ul, Sunetele, Softurile și, oricum, combinația integrală presupune hibridarea analogicului cu universul digital / virtual, iar disciplina este Ars Combinatoria.

46 0 16'92"N 21 0 31'57"E / ȘANTIER ARGHEOLOGIC / 4175 A.D., 2015, KF, instalație eclectică (pag. 92-93)
A.L.K.M.Y., Iv Daqu, Golem, Neuro, Newclearfairy, Pnea, Lavinia Grama, Amalia Ignuța, Traian Selejan, Andrei Grec, Cătălin Indreica, Maria Tămășan, *CRĂCIUNIKON*, 2014, instalație eclectică (pag. 94-95)
reVoltaire, *Fifty Mississippi*, 2013, instalație multimedia (pag. 96-97)

Some examples from the local scene; before the immaterial retrospective of the venetian biennale curated by Raluca Voinea, there have been a few instances where eclectic artworks were produced. One was *Multivision*, made in 1978 by the group Sigma, and which belongs to the Expanded Cinema category; then the installation *The Bell* from 1982 by Mircea Florian, an artist endowed with exciting eclectic vision, who was also a multimedia artist and a musician (pop, folk); I would also add more recent DJ/VJ events, of which *AVmotional*, spun amongst others by Ștefan Tiron is of reference. Even more recent was the Temps d'Images festival organized by Colectiv A from Cluj and managed by Rarita Zbranca, in the space organized at Fabrica de Pensule. I'm referring to interdisciplinary projects which fuse, and impeccably, Theatre, Dance and Video Art with an acoustic-musical dimension, in pieces that are both emotional and intelligent, that is, eclectic enough so that well behaved spectators may be able to freely-associate in-between the genres in fusion.
Finally, some brief comments on kinema ikon:
the first two experimental films produced by the group belong to the Expanded Cinema genre, *Simultaneous aspects* (1970) and *The Chair* (1973), in which iconic events unfold simultaneously upon a screen that has been partitioned into three parts, a triptych with identifying actions; the second was filmed in 16mm cinemascope format.
Later, in 1986 at the Forum gallery, kinema ikon atelier organized an exhibition / eclectic installation made up of the following parts: a group of photographs on the theme *The Sadness of a Clown* by Cristian Ostafi, and a 16mm experimental film projection on a wall by the same author, titled *Convergence towards futility* while on the opposite wall seven fantastical films were projected – all of which were produced in 1912 on a Pathé Frères device, in super-rare 28mm format, which previously belonged to the artist-photographer Mihai Frangopol; later, on a slightly elevated stage, a pantomime group led by Ildiko Szabo from the Opera in Cluj, performed several actions also related to the theme of the clown, as the group's DJ mixed a series of samples from the latest Kraftwerk vinyl on a tape recorder – this action had nothing to do with the other visual pieces, and it wasn't of any interest to the several hundreds of viewers in the gallery or those still waiting their turn in the street … Finally, closer to our days, through the bi-annual project Wunderkammer and especially the monthly Serial kinema ikon (scheduled to run throughout the 2011-2020 decade), I should note that out of the close to 30 recent exhibition / installations, only three fit the eclectic model: *Fifty Mississippi* (2013) by calin man / reVoltaire, a complex analog-digital installation, which included projections of film footage, and numerous visual-acoustic-textual and madagascarian devices, generative of synesthetic effects.
The second eclectic installation was titled *Craciunikon* (*Christmasikon*) (2014) and was produced by a team of six artists and six architects, under the "umbrella" of kinema ikon – an enchanting play with heterogeneous materials, describing a marvelous winter landscape which included various contraptions such as a locomotive train customized with a GoPro camera recording and transmitting live images, which were projected on one of the walls from the kinema ikon gallery at the Art Museum in Arad. The third eclectic installation was titled *Archeological Site 4175 AD*, numbers indicative of the year when two astronauts / archaeologists, Ioana Eremias and Gabriel Cosma, discover a site with relics and alcohol bottles, presently the squat where the group's affiliated kf café is located. For the first time in the history of ki an eclectic installation was hybridized by a Performance which lasted close to two hours, in slow motion, successfully conveying the state of tension caused by the nostalgic-claustrophobic climate.
Examples are few and far in-between, because the chosen subject is still in its emergent stages – we have seen the flourishing of eclecticism only during the past couple of decades, which, as I have written, in fact complements the traditional paradigm of medium specificity. And only a handful of visual artists, architects, designers, choreographers, cinematographers, theatre directors or musicians have dared to deviate from the rules, and to veer away from their projects, so as to produce eclectic works in the form of complex / heterogeneous installations, by means of operations such as recycling, re-contextualization, combination, mixing, collage, bricolage, montage, compilation, joining, agglutination, fusion, osmosis, symbiosis, and hybridization, of course, et caetera. Thus, a synthesis of this unifying, even totalizing trend would be that anything can combine with anything, in order to obtain something else; it remains an open question whether that something indeed has the ability to transmit through our sense receptors any cognitive (intelligent), perceptive or emotional states that are fundamentally aesthetic yet also synesthetic, thus successfully fusing aesthetic sensibility with subjective experience and technical innovation. Lastly, the "hard problem" (Chalmers) that the eclectic paradigm presents for the creators of such objects / events, may be formulated as a simple question, what to combine / hybridize: materials, supports, objects, artifacts, devices, instruments, formats, specific genres, methods, concepts, codes, the sciences and the arts?! Exhibition practices have demonstrated that, in combinations, preference is given to aesthetic models that have eclectic aspirations, such as the Installation, Projection, Display, Performance, Sound, Software and anyhow any integrated combination presupposes the hybridization of the analog with the digital / virtual within the disciplinary framework of Ars Combinatoria.

Translated from Romanian by Ileana Selejan.

46 0 16'92"N 21 0 31'57"E / ȘANTIER ARGHEOLOGIC 4175 A.D., 2015, KF, eclectic installation (pp. 92-93)
A.L.K.M.Y., Iv Daqu, Golem, Neuro, Newclearfairy, Pnea, Lavinia Grama, Amalia Ignuța, Traian Selejan, Andrei Grec, Cătălin Indreica, Maria Tămășan, *CRĂCIUNIKON*, 2014, eclectic installation (pp. 94-95)
reVoltaire, *Fifty Mississippi*, 2013, multimedia installation (pp. 96-97)

Literatura additivă – o mașinărie postscriptică?

Additive Literature – A Post-Scriptical Machine?

Mihai Pecingine

Mod de întrebuințare: lectura se face lent, într-un spațiu cât mai privat, cu pauze încăpătoare între cuvinte și fraze.

Usage: reading is to take place slowly, in as private a space as possible, with spacious pauses between words and phrases.

„...scrierea perfectă recuză până și cea mai neînsemnată aventură, pentru a se complace în evocarea ei castă, pe reversul de oglinzi al amintirilor, cum este acea figură extraordinară, în același timp fantomă veșnică și suflu, când nu se întâmplă nimic imediat și în afară, într-un prezent care se preface șters pentru a acoperi dedesubturi dintre cele mai hibride.” (Jacques Derrida, *Diseminarea*, 1972)

Dintotdeauna, literatura a căutat să-și convoace întrunirile, reuniunile și adunările în zone textuale ambigue, cvasi-obscure, limitrofe. Chemarea literară reverberează de undeva din afara paginii, dintr-un „în afară” alipit totuși de ea, o tradiție apropiată ar spune dintr-un pliu sau dintr-o suprapunere inumerabilă de pliuri, din legăturile cărții, până la urmă din cotorul sau chiar tehnologia care ține filele împreună. E poate o precizare deșurubată, în mai multe sensuri. Dacă am dori să o retușăm, am începe cu un fel de specificare simplificatoare: literatura dezvoltă o spațialitate interstițială în sau din care își somează împricinații. Întorcându-ne către cele mai recente literaturi, am completa cu: interstițiile se află într-o continuă hibridizare, trecând peste granițele comode a ceea ce ne vine la îndemână să numim discurs. Și s-ar putea avansa, dar deja întrevedem felul în care propunerea se configurează în preajma ideii de spațiu. În cel mai concret mod posibil, ne referim și la un criteriu empiric, de care ne lovim la tot pasul. Simpla noastră situare în „spațiul” unui articol ne obligă la unele acrobații care să permită înghesuirea conținutului pe suprafața disponibilă.

Cum s-ar defini un spațiu hibrid? Cum s-ar redefini un spațiu scriptic hibrid? Cum s-ar dez-defini un spațiu artistic hibrid? Noțiunea de „interstițiu” rămâne rigidă, crispată, nesigură, în vecinătățile digitale sau postdigitale în care trăim. Ne poate veni în ajutor, ca într-un ocol, ceea ce în teritoriile poetice, mai ales anglosaxone, s-ar desemna ca *otherworldliness*, nu un ceva nelumesc, nici măcar exterior lumii, mai mult un ceva aflat în apropiere, la o întindere de braț de cotidianul fiecărei zile, un alt-lumesc care ne ține companie, uneori spectrală, un aproape-ivit care ne agasează prin învăluirea sa recurentă, pe care glasul poetic îl sfâșie accidental, păstrând în ghearele textului urme mărunte, neconcludente.

Boarea aproape atmosferică a acestei slab marcate „ne-încă-ființe” are o afinitate cu conceptul de network, reluat de Bruno Latour într-un text care pornește chiar de la statutul incert al articolelor de gazetărie, circulând în toate părțile pe lângă noi: „...acele articole hibride, care schițează amestecuri între știință, politică, economie, lege, religie, tehnologie, ficțiune” (1991, t.n.). Acele scurte intervenții scriptice, care trimit la „melanjuri de fapte”, la încrengături insesizabile, amalgamări între polul obiect și polul subiect, extinzându-se cumva sub nivelul practicilor noastre curente de reprezentare. Cu toate că nu vom intra aici în argumentația lucrării *Nu am fost niciodată moderni*, trebuie să remarcăm relevanța strategică pe care termenul de hibrid o capătă în mobilizarea întregului discurs. În fond, acest semnificant, aparent anodin, este cel care deschide terenul de lucru, pregătește scena unei foarte ample rescrieri și reînscrieri istorice încercate de Latour.

Estimăm că tocmai familiaritatea cuvântului „hibrid” pentru un public larg, poate chiar popularitatea sa, la începutul anilor ’90, alimentează acest demers discursiv, care nu își poate sonda propria plasă lexicală de susținere. Hibrizii apar ca „amestecuri între tipuri complet noi de existențe”, ca îmbinări „natură-cultură”, ca realități „jumătate obiect, jumătate subiect”, iar discursul dă impresia că utilizează termenul doar într-un regim instrumental, ca și cum acesta s-ar fi desprins net, neamestecat, de toate semantismele sale pre-, post- și non-moderne. Altfel spus, teoreticianul își aprofundează subiectele în penumbra unei formațiuni a limbii a cărei „ontologie” și dimensionalitate rămân necuprinse și inclasabile, ca de fiecare dată. Ne mișcăm în preajma unui arhipelag lingvistic ale cărui muchii și sinuozități pun în penumbră ceilalți termeni invocați: interstițiu, otherworldliness, network.

În scris ne vom aminti că limba are goluri, porozități, fante, excrescențe și scobituri, netezimi, porțiuni teșite sau resorbite, că uneori apar striații sau crevase adânci, că acestea se pot bloca sau închide, ca galeriile unei grote (de unde aspectul lacunar al discursului, neînchegarea sa), că uneori poți nimeri din întâmplare într-o rețea laterală de tunele și nervuri subterane, că, una peste alta, bâjbâim pe culoare ale rostirii care nu sunt gata să se alinieze după modelele noastre narative sau explicative.

Dar este ok așa. Este firesc ca frazele să se dilueze sau să se lămurească, să se spațieze: „Odată, Ingeborg Bachmann a asemuit limba cu un oraș, cu centrul vechi, la care se adaugă părțile mai recente și periferia și, în cele din urmă, șoseaua de centură și benzinăriile [...]. Orașul și limba împărtășesc aceeași utopie și aceeași ruină, ne-am visat și ne-am rătăcit în orașul nostru ca și-n limba noastră, iar ele sunt, de fapt, doar forma acestui vis și a acestei rătăciri [...] ca și cum ai încerca să silabisești o limbă moartă, ca și cum ai învăța să te pierzi și să te regăsești prin îngustimile declinărilor și prin neașteptatele deschideri ale supinelor și-ale verbelor la infinitiv viitor [...]. Cui îi vorbește o limbă moartă? Cui i se adresează fantoma limbii? Nu nouă, fără doar și poate, dar nici destinatarilor săi de odinioară, de care nu-și mai amintește deloc.” (Agamben, 2014).

Într-un asemenea gest de tatonare ne apropiem de modul artistic de a opera, de a comenta și de a lucra. Practicăm o teorie hibridă. Traversăm „hibridul” ca ruină, trecând nu atât prin latinescul hibrida sau prin grecescul hybris, cât prin enclave adiacente, ramificații disparate și canale infime care perforează un larg complex ideatic (înțeles ca zăcământ), oprindu-ne din loc în loc, asupra unor aspecte care complică exponențial ideea de mixaj pe care o cărăm cel mai frecvent cu noi. Sau nu traversăm. [Aici s-ar putea atașa o altă piesă, un articol-arcuire, o anexă care să ne trimită la variațiile semantice și extra-semantice cuibărite și împerecheate în subsolul termenilor.]

Din nou, o chestiune de spațiu și o dificultate discursivă. O îngreunare. Cuvintele omit, frazele se fisurează. Ne confruntăm cu o dificultate care se subîmparte și se înmulțește, o dificultate veche, scriptică, chiar viscerală: „El [Cain] e un filtru și totodată un amestecător de neamuri și de sânge, primul chimist de seminții. El primul, separă omul – omul cultural – de asemănătorul lui, de consangvinul lui. Celui dintâi care se leapădă direct de comuniunea cu propriu-i sânge îi revine să submineze primatul legii sângelui pe care se clădește comunitatea arhaică. Tot el, primul, unifică umanitatea, legând omul de neasemănătorul lui. Urbea, al cărui părinte este, se clădește tocmai pe legea sângelui înstrăinat, pe proximitatea în străinătate a tuturor (la un loc). [...] Locul unde locuiește sângele înstrăinat și

“...perfect writing rejects even the slightest adventure, so as to delight in its chaste evocation, on the tain of memories as drawn by some extraordinary figure, both the eternal ghost and the breath! when nothing immediate or outward is happening, in a present that plays (at being) effaced so as to cover some more hybrid undersides.” (Jacques Derrida, *Dissemination*, 1972)

Literature has ceaselessly strived to conjure its gatherings, reunions and assemblies in liminal textual areas, ambiguous, half-obscure. The literary call reverberates from some place outside the page, from an “outside” still glued to it, from what a nearby tradition would presume to be its fold or an innumerable overlapping of folds, from the book’s bindings, eventually from its spine or even the technology keeping the pages together. This is perhaps an unfastened remark, in more ways than one. If we were to mend it, we could begin with a simplifying addition: literature breeds an interstitial spatiality from which / in which it summons its culprits.

Turning towards the most recent literatures, we could fill in with: the interstices are going through a continuous hybridization, pouring across the convenient boundaries of what we tend to consider a discourse. We might go on, but we can already foresee how this venture structures itself around the idea of space. In the most concrete sense, we are also referring to an empirical measure, one we have to contend with at every step. Our very placement in the “space” of an article requires certain acrobatics that allow for the cramming of some content in the available surface.

How would a hybrid space be defined? How would a scriptical hybrid space be redefined? How would an artistic hybrid space be undefined? The notion of an “interstice” stays rigid, cramped and unreliable in the digital or postdigital nearness in which we find ourselves. What might be of help, as a detour, is what often has been named otherworldliness in the anglo-saxon poetical territories, not something that is unworldly, or something exterior to the world, more like something close by, at an arm’s reach of our everydayness, an alter-world that keeps us company, sometimes spectrally, an almost-emerged that annoys us with its recurrent veiling, that the poetical speech accidentally lacerates, holding within its textual claws meager, unconvincing traces.

The almost atmospheric breath of this barely designated “not-yet-being” holds a resemblance with the concept of a network, taken up by Bruno Latour in a text that begins precisely with the uncertain condition of newspaper articles, flowing all around us: “... those hybrid articles that sketch out imbroglios of science, politics, economy, law, religion, technology, fiction” (1991). Those short scriptical interventions that refer to “mixed up affairs”, to imperceptible webs, to blends between object-realities and subject-realities, somehow extending underneath the level of our current representational practices. Even though we will not attend to the arguments presented in *We have never been modern*, we have to underline the strategic relevance the term hybrid assumes in mobilizing the entirety of the discourse. In actuality, this signifier, apparently innocuous, is the one that opens the working site, preparing the stage for an extremely vast historical rewriting and reinscribing attempted by Latour.

We estimate that precisely the familiarity of the word “hybrid” for a larger audience, maybe even its popularity, at the beginning of the 90’, nurtures this discursive endeavor, which cannot probe its own lexical safety net. Hybrids appear as “mixtures between entirely new types of beings”, as “nature-culture” blends, as “half object and half subject” realities, while the discourse hints to the strictly instrumental use of the term, as if it had been completely and purely separated from its pre, post and non-modern semantics. In other words, the theoretician is investigating his subject matter in the overshadow of a language formation whose “ontology” and dimensionality persists in boundlessness and inclasability, like in every other instance. We are moving near a linguistic archipelago whose edges and convolutions overshadow the terms invoked so far: interstice, otherworldliness, network.

In writing we will remember that language has gaps, porosities, slits, lumps and holes, smooth surfaces, beveled and drained sections, that sometimes swaths and deep rifts appear, that these can jam and close off, just like the galleries of a cave (which gives rise to the fractured aspect of discourse, its uncongealed nature), that sometimes we might stumble upon a lateral web of tunnels and veins, that, all and all, we fumble through corridors of oration that do not align according to our narrative and explanatory models.

But it is ok this way. It is an ingrained feature of locutions to thin out and to disembroil themselves, to spatialize themselves: “Ingeborg Bachmann once compared language to a city, with its ancient center, its more recent and peripheral boroughs, and finally the encircling beltway and its gas stations [...] The same utopia and the same ruin are contained in our city and in our language, and we have dreamt and lost ourselves in both; indeed, they are merely the form that this dream and this loss take [...] like trying to pronounce every word, syllable by syllable, in a dead language; learning how to lose and rediscover our way in the bottlenecks of declensions and unexpected openings of supines and future infinitives [...] to whom does a dead language speak? To whom does the specter of language turn? Not to us, certainly, but not even to its addresses from another time, of whom it no longer has any recollection” (Agamben, 2011).

In such a probing gesture we step closer to the artistic modes of operating, of commenting, of working. We practice a hybrid theory. We traverse the “hybrid” as ruin, not necessarily moving through the latin hibrida or the greek hybris, but adjacent rooms, varying branches, and minuscule channels that perforate an enormous ideatic complex (understood as deposit), stopping along the way, observing aspects that compound exponentially the idea of mixing we most frequently carry with us. Or we do not traverse. [Here we might attach a piece, an arching-article, an add-on that could send us towards the semantic and extra-semantic variations nested and coupled in the terms’ underside.]

Again a matter of space and a discursive difficulty. A cumbersomeness. Words omit, phrases crumble.

We are dealing with a difficulty that sub divides and multiplies itself, an ancient, scriptical, even visceral difficulty: “He [Cain] is a filter and at once a conjoiner of people and blood, the first chemist of tribes. He is first to separate man - cultural man - from his own kin, from his consanguine. To him who first directly renounces the communion with his own blood is allotted the undermining of the blood law’s primacy, on which the archaic community is built. Yet again

amestecat, orașul, este deopotrivă un loc de provizorat, de trecere, de diaspora" (Sebastian-Vlad Popa, 2016).
Orașul și sângele, omul și hibridul, trecutul și contemporaneitatea, poeticul, științificul, artisticul, literarul. Confuzie (transfuzie). Conglomerare. Comasare. Densitate. Aditivitate. Redăm o mică secțiune a *Manifestului Additivist* (aditiv + activist): „Întreaga umanitate poate fi înțeleasă ca mediu biologic, în raport cu care tehnologia sintetică e doar o modalitate printre altele. [...] Puterea și inteligența noastră nu ne aparțin în mod specific, ele aparțin materiei în general. [...] Orice încercare de a înțelege aceste ocurențe va fi blocată de propriul nostru antropomorfism. Ca urmare, pentru a trece mai departe, suntem nevoiți să naștem mașinării postumane, un repertoriu fantasmagoric și nereprezentabil de re-corporalizări concrete dintre cele mai hibride". (*The 3D Additivist Manifesto*, 2015, t.n.).

Să reluăm. Întrebările se referă la literatură și la spațiu. Operăm mici dislocări în narativitatea noastră habituală, ne abținem de la separarea artelor și scrisului (sau a artei ca practică, oricât de recentă, de arta literară), ne ferim de trasarea unor conexiuni între presupuși monoliți preexistenți, cu toate că ne mișcăm cu toții, vrând-nevrând, printre instituții, structuri și angrenaje sociale dezarmant de masive. Încercăm să captăm ecourile slabe ale pereților lexicali, să ne adaptăm la posibilitatea detectării unor nuclee de experiență care nu încetează să fărâmițeze demarcația dintre uman și non-uman. Aproximăm. Greșim? Speculăm.

Locuim hibrizii pe care-i chestionăm. Suntem captivi în artefacte-metabolisme ale căror temporalități vaporoase nu ne mai îngăduie să pătrundem în cavernele unor forme „trecute", fără a avansa simultan pe întinderea unor forme „viitoare". (Substraturile acestor speculații se continuă în suprastraturi încă nepercepute). A te angrena într-un asemenea „mod narativ, înăuntrul sau dincolo de a patra dimensiune, ar putea să însemne să lecturezi, să scrii sau să construiești texte în afara timpului sau în toate timpurile, făcând din nonlinearitate și simultaneitate puncte de vedere și din spațiu-timp un dispozitiv literar" (Catanzano, 2014, t.n.).

Situarea într-un prag extrem al timpului este indicată și articulată de noțiunea de literatură additivistă propusă de Germán Sierra: „literatura additivistă ar presupune o înțelegere a scrisului contemporan nu ca simplă producere de text sau mentenanță textuală, ci ca dezvoltare a unor infrastructuri performative (deseori autoperformative) [...] prin construirea unor diferite tipuri de mașini scriptice speculative. [...] [prin] furnizarea condițiilor materiale pentru o experiență diagramatică – umană și non-umană – prin mașinării abstracte – inclusiv codificări digitale, coduri biologice, rețele extinse, echipamente hardware – care nu sunt menite să fie pur și simplu «citite», «înțelese» sau «criticate» și care, frecvent, se vor comporta ca entități autoperformative – sau «vehicule autonome» – fără control agențial direct asupra a ceea ce ele efectuează" (Sierra, 2016, t.n.).

Recalibrare morfo-tehnologică. Reiterare. Granulare a secvențelor scriptice. Frazarea nu îmi aparține. Nu aparține nimănui. Abandonarea politicilor de identitate care ne sudează de multiplele noastre emisii discursive. Articol proto-tip.

Suntem abia în stadiul emergent al acestor configurări sau ne afundăm în vechimea unei volute arhi-recente [o volută care trece prin Cyclonopedia lui Negarestani, prin discursurile însumate de ontologiile orientate către obiect, prin studii de neuroștiință, prin literatură horror și influxul de comentarii care o înconjoară, prin pesimism și declinările sale poetice, prin mare parte din ce înseamnă realismul speculativ, prin literaturi science-fiction și derivatele lor, prin figuri literare majore (Kafka, Beckett, Mallarmé etc.), prin studii asupra arhivei și alte discursuri care amenință să transforme întregul pasaj într-o uriașă enumerare]. Este prea devreme să deținem abilități de manevrare în preajma acestei depozitări teoretice sau e relativ prea târziu.

Suntem, poate, la capătul embrionar al unor genealogii imprescriptibile, gata să implodeze sau să se descompună în fiecare moment: „Literatura clasică încerca să înțeleagă umanul, literatura modernă încerca să construiască umanul, iar literatura contemporană încearcă să sintetizeze bucăți din lumi paralele pentru a preveni (sau pentru a induce) colapsul lumii" (Sierra, 2016, t.n.).

Ne deplasăm pe marginea unei virtuale sau cel mult infinitezimal ivite scriituri artistice, ceea ce s-ar numi artă terminală – o artă care își gândește statutul de deșeu încă înainte de a se constitui. Intrăm într-un travaliu de a nu rămâne simpli martori ai unei propuneri teoretice pentru o literatură additivă, ci de a tasa timpul care ne separă de aglutinări și densificări textuale încă inactuale.

Deja noțiunea „addtivistă" renunță la componenta sa activă, își începe hibridizarea, se restrânge într-o versiune „additivă", se adaptează la un context local, vernacular, bucureștean, în care propunerea lui Germán Sierra poartă un potențial xeno-morfic contingent, care excedează mișcarea additivistă.

Mai mult, presimțim o stranie radicalitate pragmatică a noțiunii de literatură additivă, care interferează cu regimul de producție al oricărui tip de discurs și pe care am încercat să o testăm în acest articol. Construcțiile anterioare par disfuncționale pentru că refuză coordonarea unui singur pol explicativ, pentru că insistă să rămână într-o zonă non-funcțională, unde nu se poate vorbi despre activități sau scopuri naturale sau specifice, asociate unor entități, unde relația input / output este scurtcircuitată, unde stabilirea gradului de dependență al unor oarecare factori devine imposibilă. Un astfel de montaj nu își poate fixa o funcție clară, fiindcă funcția operează doar între obiecte compacte, între organisme sau domenii deja constituite, iar în acest caz, încercăm o decompactare teoretică, o aerisire a spațiului textual, asamblăm o cutie de rezonanță în care să răsune o chemare difuză, non-vocală. O chemare locală către literatură. Iar aranjamentul este cu siguranță maleabil, demontabil și provizoriu.

În fond, manufacturăm un extra-text, un chenar-membrană prin care să urmărim lenta incubație teoretică a noțiunii de literatură additivă. Fabricăm o introducere la o practică scriptică încă neinstituită.

Surse:

Agamben, Giorgio (2014) *Nuditatea* București: Humanitas, pp. 62-63
Allahyari, M., Rourke, D., Young, A. (2015) *The 3D Additivist Manifesto* Disponibil online la http://additivism.org/manifesto [Accesat 10.3.2017]
Catanzano, Amy (2014) *Starlight in Two Milllion* New New Mexico: Noemi Press, p. 98
Latour, Bruno (2015)*Nu am fost niciodată moderni. Eseu de antropologie simetrică* Trad. Bogdan Ghiu. Tg. Mureș: Editura Tact
Popa, Sebastian-Vlad (2016) „Sărutul, străinătatea" *Infinitezimal* 7, p. 6

Mitoș Micleușanu, *Văcărești*, 2010 (pag. 100-101) și *Struct8*, 2010 (pag. 102-103). Fotografii digitale. Reproduse cu permisiunea artistului.

he is first to unify humanity by tying man to what is foreign to him. The city, that is birthed by him, is built precisely on the law of foreign blood, on the proximity of everyone in foreignness (in the same place) [...] The place where the foreign and mixed blood lives, the city, is altogether a provisional place, a place of transit, a place of exile." (Sebastian-Vlad Popa, 2016)

The city and the blood, the human and the hybrid, the past and contemporaneity, the poetical, the scientific, the artistic, the literary. Confusion (transfusion). Cumulation. Aggregation. Density. Additivity. What follows is a short extract from the *Additivist Manifesto* (additive + activist): "The whole of humankind can be understood as a biological medium, of which synthetic technology is but one modality. [...] Our power and intelligence do not belong specifically to us, but to all matter. [...] Any attempt to understand these occurrences is blocked by our own anthropomorphism. In order to proceed, therefore, one has to birth posthuman machines, a fantasmagoric and unrepresentable repertoire of actual re-embodiments of the most hybrid kinds".

Let us resume. The questions refer to literature and space. We are operating small disruptions in our habitual narrativity, we are refusing to separate art from writing (or art as practice, no matter how recent, from literary art), we are fending off the tendency to trace connections between supposed preexisting monoliths, even though we all move, perforce, among institutions, structures and social arrangements which are disarmingly massive. We are attempting to catch the faint vibrations of lexical walls, adapting to the possibility of detecting nucleuses of experience that uninterruptedly decay the demarcation between human and non-human. We approximate. We falter? We speculate.

We inhabit the hybrids that are being inquired. We are captive in metabolic-artefacts whose hazy temporalities no longer allow us to enter the caverns of "past" forms, without simultaneously advancing on the sides of "future" forms. (The underlayers of these speculations cross into yet unperceived overlayers). To engage in this "narrative mode within and beyond the fourth dimension might be to read, write or construct texts outside of time, or in all times, making nonlinearity and simultaneity points of view and spacetime a literary device" (Catanzano, 2014).

Being situated in an extreme temporal threshold is something indicated and articulated by the notion of additivist literature proposed by Germán Sierra: "... additivist literature would call for an understanding of contemporary writing not just as text production or text managing, but as the development of performative (often self-performing) infrastructures [...] by constructing different kinds of speculative writing machines [...] [by] providing the material means for diagrammatic - human and non-human - experience through abstract machine - including digital code, biological code, network development, hardware etc. - that are not just meant to be 'read', 'understood', or 'criticized', and that very often will act as self-performing entities - or 'autonomous vehicles' - without direct authorial control of what the works really do" (Sierra, 2016).

Morpho-technological recalibration. Reiteration. Graining of scriptical sequences. This phrasing does not belong to me. It does not belong to anyone. The abandonment of identity politics that merge us to our own discursive emissions. Proto-type article.

We are barely crossing the emergent juncture of these configurations, or we are plunging into a timeworn hiper-recent spiral [a spiral that goes through Reza Negarestani's Cyclonopedia, through the discourses summed up into object oriented ontology, through neuroscience research, horror literature and the commentaries that encircle it, pessimism and its poetical ramifications, through most of what speculative realism is about, through science fiction literatures and their derivatives, through major literary figures (Kafka, Beckett, Mallarmé etc.), archive studies and other discourses that threaten to transform this entire section into one immense summarization]. It is too early for us to have acquired abilities to maneuver these theoretical deposits, or it is relatively too late. We are, perhaps, at the germinal extremity of an imprescriptible genealogy, just about to implode or decompose with every passing moment: "Classical literature was trying to understand the human, modern literature was trying to construct the human, and contemporary literature is trying to synthetize bits of parallel worlds to prevent (or sometimes to induce) the collapse of the world" (Sierra, 2016).

We are moving on the outskirts of a virtual or at most infinitesimally occurring artistic writing, what should be named a terminal art - an art form that reflects on its own debris status even before it is constituted. We are entering a labour to resist being simple witnesses to a theoretical proposal for an additive literature, and instead cluster the time that separates us from textual agglutinations and densifications that are still untimely.

Already the notion of "additivist" is letting go of its active component, beginning its hybridization, contracting to an "additive" version, adapting to a local, vernacular, Bucharest-based context, in which Germán Sierra's proposal bears a contingent xenomorphic potential that exceeds the additivist movement.

Further still, we discern a weird pragmatic radicality engendered by this notion of additive literature that interferes with the production conditions of any discourse and that we have attempted to test in this article. The previous constructions appear dysfunctional because they refuse the coordination of a single explanatory view point, because they insist on staying in a non-functional area, where one cannot talk of natural or specific activities or purposes associated with given entities, where the input/output relation is short circuited, where the establishing of levels of dependence of different factors becomes impossible. Such a contraption cannot be bound to a clear function, because functions operate only between compact objects, between already constituted organisms or domains, and in this case, we are trying out a theoretical de-compacting, a ventilation of textual space, assembling a resonance chamber in which a diffuse, non-vocal call may resound. A local call to literature. And this arrangement is certainly malleable, dismantlable and provisional.

After all, we are manufacturing an extra-text, a membrane-frame through which to follow the slow theoretical incubation of the notion of additive literature. We are fabricating an introduction to a practice that has not yet been instituted.

Sources:

Agamben, Giorgio (2011) *Nudities* Stanford, California: Stanford University Press
Allahyari, M., Rourke, D., Young, A. (2015) *The 3D Additivist Manifesto* Disponibil online la http://additivism.org/manifesto [Accesed 10.3.2017]
Catanzano, Amy (2014) *Starlight in Two Milllion* New Mexico: Noemi Press, p. 98
Latour, Bruno (1991) *We have never been modern* Harvard University Press
Popa, Sebastian-Vlad (2016) "The kiss, the foreignness" *Infinitezimal*, issue 7, p. 6

Mitoș Micleușanu, *Văcărești*, 2010 (pp. 100-101) and *Struct8*, 2010 (pp. 102-103). Digital photograph. Courtesy of the artist.

Cum ar arăta o literatură additivistă?

What Would An Additivist Literature Be?

Germán Sierra

În 1975, Ulises Carrión a publicat *Noua artă de a face cărți* [*The New Art of Making Books*], un text teoretic faimos pentru contextualizarea, conceptualizarea, definirea și explorarea cărților ca obiecte de artă. După spusele lui Carrión: „În vechea artă, scriitorul scrie texte. În noua artă, scriitorul face cărți. A face o carte înseamnă a actualiza secvența ei ideală spațiu-timp, prin crearea unei secvențe paralele de semne, fie ele lingvistice sau de alt fel" (Carrión,1975).
Inspirându-se deliberat din activitatea lui Ulises Carrión asupra cărților, artiștii Luigi Amato și Roberto Arista au publicat în 2014 *Volum / A5* – o „carte-aparat" care se concentrează asupra aspectelor de design ale cărții ca tehnologie, în opoziție cu conținutul pe care acest mediu îl livrează în mod convențional. Această trăsătură particulară face demersul lor extrem de interesant: intenția „autorilor-editori" nu a fost să printeze un text, ci să printeze un obiect 3D, urmărind instrucțiunile stricte ale unui „cod". Textul original al lui Carrión performează în acest caz ca o parte de software rulată de Amato & Arista pentru a produce un artefact fizic, care nici nu re-prezintă, nici nu închide programul care l-a făcut inițial posibil.
Excluzând textul convențional, *Volum / A5* este capabil să re-prezinte corespunzător condițiile tehnice și perceptuale ale lecturii înseși, posibilitățile și limitele lor – în cuvintele artiștilor: „Această publicație explorează cartea ca mediu autonom și autosuficient, un volum în spațiul în care aspectele fizice (dimensiuni, greutate, număr de pagini, secvențialitate ș.a.m.d.) și modurile lor de materializare devin conținutul cărții înseși. Folosind un cod, a fost posibil să măsurăm proprietățile fiecărei pagini, precum și relațiile dintre mai multe pagini de-a lungul secvenței de spațiu-timp a cărții. Datele vizualizate în *Volum* arată variațiile fizice și perceptive continue, care acționează în carte în timpul lecturii."
Procesul tehnic dezvoltat de la textul original al lui Carrión până la *Volum / A5* operează ca o metaforă materială a felului în care o literatură additivistă ar putea să arate – și să funcționeze –, dar sunt multe alte exemple de lucrări literare elaborate prin adoptarea unor diverse principii estetice și prin folosirea unor diferite tehnici de producție: tot în 2014, scriitorul american Dennis Cooper a publicat online un roman horror (*Casa bântuită a lui Zac* [*Zac's Haunted House*]) compus în întregime din Gif-uri animate – aș spune că este prima lucrare literară majoră care folosește exclusiv acest mediu, deși lucrări interesante bazate pe Gif-uri abundă pe mai multe platforme online, cum ar fi Newhive. Indiscutabil, proiectul *Xenotext* al lui Christian Bok, în care poemul este o xeno-proteină exprimată de o bacterie modificată genetic, este una dintre cele mai semnificative abordări a ceea ce poate fi înțeles ca „literatură additivistă".
Alte lucrări și strategii poetice care pot fi, de asemenea, menționate ca additiviste ar fi cărțile asemantice, cum este *Codex Seraphinianus*, a lui Luigi Serafini, remixările sau rescrierile creative, cum sunt majoritatea textelor ficționale ale lui Kathy Acker, *Locus Solus* al lui Mark Amerika sau *One* a lui Christopher Higgs, lucrări de ficțiune cuantică precum *Lumină Stelară în Două Milioane* [*Starlight in Two Million*] a lui Amy Catanzano și rezultatele experimentelor postdigitale, printre care lucrarea *Între pagină și ecran* [*Between Page and Screen*] a lui Amaranth Borsuk, este unul dintre cele mai remarcabile exemple. Între pagină și ecran este probabil cea mai bună explorare a „spațiului cărții" întreprinsă până acum. Paginile sale, ca paginile din *Volum / A5*, nu conțin nici un fel de text – doar forme geometrice abstracte și adrese web care conduc către un website unde cartea poate fi citită cu ajutorul unei camere web și a unui browser standard. Poemele care apar ca o consecință a interacțiunii dintre carte și mediul online nu există nici pe pagină, nici pe ecran, ci în spațiul augmentat dintre ele, deschis de cititor (Borsuk, 2012).
Propunerea mea pentru o literatură additivistă ar presupune o înțelegere a scrisului contemporan nu ca simplă producere de text sau mentenanță textuală, ci ca dezvoltare a unor infrastructuri performative (deseori autoperformative) și ca travaliu colectiv orientat către crearea unor tipuri noi de media pentru extinderea ecologiilor media curente, prin construirea unor diferite categorii de Mașini Scriptice Speculative (Hayles, 2002). Ca urmare, literatura contemporană nu ar mai fi concentrată doar asupra producției unor asamblaje de semne textuale și audio-video mai mult sau mai puțin complexe, ci și de furnizarea condițiilor

In 1975, Ulises Carrión published *The New Art of Making Books*: a famous theoretical text for contextualizing, conceptualizing, defining and exploring books as art forms. According to Carrión: "In the old art the writer writes texts. In the new art the writer makes books. To make a book is to actualize its ideal space-time sequence by means of the creation of a parallel sequence of signs, be it linguistic or other" (Carrión, 1975).
Deliberately inspired in Ulises Carrión's work on books, artists Luigi Amato and Roberto Arista published in 2014 *VOLUME/A5* – a "bookwork" that focuses on the design features of a book as tech as opposed to the content the medium conventionally delivers (Prosthetic knowledge, 2017). This particular feature makes it an extremely interesting endeavor: the "authors/publishers" intention was not to print a text, but to print a 3D object by following strict "code" instructions. The original Carrión text performs there as a piece of software that's run by Amato & Arista to produce a physical artifact that does neither re-present nor brings to closure the program that originally made it possible.
By excluding conventional text, *VOLUME/A5* is able to properly re-present the technical/perceptual conditions of reading itself, their possibilities and their limits – in the artists' own words: "This publication inquiries the book as an autonomous and self-sufficient medium, a volume in the space in which the physical aspects (dimensions, weight, page numbers, sequentiality and so on) and the modes of fruition become the content of the book itself. Through a script, it has been possible to measure the single page properties and the relation between multiple pages along the space-time sequence of the book. The data made visible by *VOLUME* show the continuous physical and perceptive variations acting in/on the book during the reading process."
The technical process developed from Carrión's original text to *VOLUME/A5* works as a material metaphor of how an additivist literature might look – and function –, but there are many other examples of literary work elaborated by following diverse aesthetic principles and by using different production techniques. Also in 2014, American writer Dennis Cooper published online a horror novel *Zac's Haunted House* entirely composed of animated GIFs – I would say the first major literary work using exclusively this medium, although interesting GIF-based works abound in several online platforms such as Newhive. And, certainly, Christian Bök's project *Xenotext* (2008), in which the poem is a xenoprotein expressed by genetically modified bacteria, is one of the most significant approaches to what it could be understood by an "additivist literature".
Other works and poetic strategies could be also listed as additivist would be asemic books such as Luigi Serafini's *Codex Seraphinianus*, creative remixes/rewritings such as most Kathy Acker's fiction, Mark Amerika's *Locus Solus* or Christopher Higgs' *One*, quantum fiction works

materiale pentru o experiență diagramatică – umană și non-umană – prin mașinării abstracte (Deleuze și Guattari, 1987) – inclusiv codificări digitale, coduri biologice, rețele extinse, echipamente hardware – care nu sunt menite să fie pur și simplu „citite", „înțelese" sau „criticate" (Goldsmith, 2004), și care frecvent se vor comporta ca entități auto-performative – sau „vehicule autonome" – fără control agențial direct asupra a ceea ce ele efectuează (Catanzano, 2014)[1].
Însă odată cu abordarea tehnologică, #additivismul literar poate fi înțeles și ca o atitudine. Confruntați cu actualele și omniprezentele mitologii ale sfârșitului, scriitorii inovativi de ficțiune aleg deseori fie o atitudine „necreativă", fie una de „feed-forwarding" – urmând calea avangardiștilor și experimentaliștilor din toate timpurile, sondând adâncimi necunoscute ale domeniilor expresiei. Principala diferență între activitatea avangardistă din secolul XX și cea din secolul XXI este probabil faptul că avangardiștii secolului XX se vedeau ca ingineri ai viitorului într-o structură a timpului care evoluează progresist și liniar, pe când avangardiștii actuali încearcă – în mod individual sau colectiv – să plonjeze într-un imprevizibil viitor apropiat prin prelucrarea și recombinarea materialelor încă disponibile. Literatura clasică încerca să înțeleagă umanul, literatura modernă încerca să construiască umanul, iar literatura contemporană încearcă să sintetizeze bucăți de lumi paralele pentru a preveni (sau, uneori, pentru a induce) colapsul lumii.
Cei mai mulți experimentaliști ai secolului XX simțeau deja, așa cum s-a întâmplat în muzică și în artele vizuale, că tehnologiile reproducerii eliberaseră literatura în sensul unei experimentări masive cu limbajul – este dificil să ne imaginăm o atitudine mai autentic additivistă în narațiune decât cea a lui James Joyce scriind *Finnegan's Wake*. Scriitorii actuali care lucrează intensiv cu limbajul pot folosi tehnologiile ca instrumente (ca în cazul romanului lui Darby Larson, *Irritant*, sau al poeziei tehno-vizuale a lui Peny Goring) sau ca sisteme de încadrare (*Re.La.Vir* a lui Jan Ramjerdi, romanele post-cyberpunk ale lui Kenji Siratori), dar atitudinea lor de feed-forward și obiectivele lor de experimentare profundă sunt cele care definesc mai precis munca lor (cărți recente ale lui Blake Butler, Lidia Yuknavitch, Johannes Goransson, Joyelle McSweeney, Sean Kilpatrick, Kim Hyesoon, Lily Hoang, Bhanu Kapil și Mike Kitchell, pentru a numi doar câțiva, ar fi exemple potrivite pentru această atitudine de experimentare profundă).
În eseul său recent, *Feed-forward: despre viitorul formelor media ale secolului XXI* [*Feed-forward: On the Future of Twenty-First-Century Media*], Mark Hansen explică faptul că „formele media ale secolului XXI deschid o nouă, propriu-zis post-fenomenologică și non-prostetică fază a distribuției tehnice, în care experiența umană este implicată în procese ecologice mai vaste, de care aparține, dar la care nu are acces direct prin conștiință" (Hansen, 2015). Răspunsurile estetice și politice la această nouă condiție media includ strategii literare conceptualiste și experimentale care, chiar dacă au fost deseori descrise în opoziție, compun straturile sincronice ale peisajului literar contemporan și sunt înțelese mai exact ca fenomene complementare (Place și Fitterman, 2014).
Johannes Goransson a criticat poezia conceptualistă americană, observând: „ … conceptualismul își extrage o parte din forțe din faptul că în cultura noastră industrial capitalistă toată poezia a fost transformată în kitsch. Ca urmare, proclamându-se «necreativi» sau chiar ne-poetici, [conceptualiștii] beneficiază de pe urma acestei stări de lucruri. Dar ceea ce face kitschul interesant este faptul că descompunerea nu înseamnă sfârșitul poeziei: poezia este deseori mai frumoasă și mai interesantă într-o stare de descompunere, o stare de contaminare" (Goransson, 2014).
„Necreativ", pentru conceptualiști precum Kenneth Goldsmith, înseamnă, printre alte lucruri, non-auctorial, iar non-auctorialismul declarat se ciocnește cu înțelegerea convențională a operei literare bazată pe politicile de identitate. Însă non-auctorial nu este totuna cu non-performativ sau non-politic. Deși Goldsmith însuși a precizat că a îmbrățișat declarația lui Douglas Huebler – „Lumea este plină de obiecte mai mult sau mai puțin interesante; nu îmi doresc să adaug altele" – rescriind-o ca „lumea este plină de texte, mai mult sau mai puțin interesante; nu îmi doresc să adaug altele", mare parte din munca sa, cum ar fi retipărirea textelor sau „printarea internetului", adaugă noi obiecte în lume – chiar dacă nu adaugă „conținut" nou. În plus, chiar și pentru cei mai „auctoriali" scriitori contemporani – cei care scriu autoficțiune și texte autobiografice – identitatea nu mai este un lucru fix, „natural". Pentru acești scriitori, producerea identităților seriale contingente pe internet – care funcționează ca „mașinării scriptice abstracte" – este una dintre strategiile de bază ale demersului lor[2]. Atât conceptualiștii, cât și experimentaliștii adaugă efectiv noi straturi de realitate prin practica lor speculativă. Lumea este plină de

obiecte, mai mult sau mai puțin interesante; ei adaugă multe altele, voluntar sau nu.
Mulți apărători ai literaturii identitare cuplează eronat „non-auctorialul" cu „non-substractivul". A nu crea ar însemna, în consecință, a nu extrage din natură – iar natura, odată cu încercarea criticii literare de a depăși separația modernă dintre natură și artificiu, descrisă de Latour, include întreaga stare curentă a universului. „Natura" ar reprezenta tot ceea ce a fost scris, construit, compus … Natura ar fi trecutul aparținând memoriei umane, la fel cum temperatura terestră „naturală" ar trebuie să fie cea pe care o putem calcula imediat, „înainte de artificiu". La fel cum ecosistemele sunt conceptualizate în sens comun ca fiind în mod „natural" armonioase până în punctul în care acțiunea umană devine o forță semnificativă. La fel cum epoca Antropocen începe, ca prin coincidență, odată cu dispariția „Antroposcenei". Așa că simțim că am moștenit ruinele unei civilizații, că totul ar fi fost perfect

such as Amy Catanzano's *Starlight in Two Million*, and the results of postdigital experimentation, among which Amaranth Borsuk's *Between Page and Screen* is one of the most outstanding examples. *Between Page and Screen* is probably the best exploration of the "bookspace" created thus far. Its pages, like the pages in *VOLUME/A5*, contain no text – only abstract geometric patterns and a web address leading to a website where the book may be read using a webcam and a standard web browser. The poems that appear as consequence of the book/web interaction do not exist on either page or screen, but in the augmented space between them opened up by the reader (Borsuk, 2012).
My proposal of an additivist literature would call for an understanding of contemporary writing not just as text production or text managing, but as the development of performative (often self-performing) infrastructures, and as a collective work aimed at the creation of new Media for enriching current Media Ecologies by constructing different kinds of speculative Writing Machines (Hayles, 2012). Contemporary literature would then not just be concerned with the production of more or less complex assemblages of textual and audio-visual signs, but also with providing the material means for diagrammatic –human and non-human – experience through abstract machines (Deleuze and Guattari, 1987) – including digital code, biological code, network development, hardware, etc. – that are not just meant to be "read," "understood," or "criticized" (Goldsmith, 2004), and that very often will act as self-performing entities –or "autonomous vehicles" – without direct authorial control of what the works really do (Catanzano, 2014)[1].
However, alongside technological approaches, literary additivism could be also understood as an attitude. Confronted with the currently pervasive mythologies of the end, innovative fiction writers are often choosing to be either "uncreative" or "feed forwarding" – following the attitude of all-time avantgardists and experimentalists, and digging deep into unknown realms of expression. The main difference between 20th and 21st centuries avant-garde work is probably that 20th century avant-gardists saw themselves as engineering the future in a progressional and linear time arrow, while present avant-gardists are – individually and collectively – trying to feed-forward into an unpredictable near future by tinkering with the presently available materials. Classical literature was trying to understand the human, modern literature was trying to construct the human, and contemporary literature is trying to synthetize bits of parallel worlds to prevent (or sometimes to induce) the collapse of the world.
Most 20th century experimentalists were already feeling that, as it happened with music and the visual arts, reproduction technologies had set literature free to further experiment with language – it is difficult to imagine a more authentic additivist attitude in narrative than James Joyce's writing *Finnegan's Wake*.
The language-intensive writers of today may use technologies as a tool (as in Darby Larson's *Irritant* or Penny Goring's techno-visual poetry) or as framework (Jan Ramjerdi's *Re.La.Vir*, Kenji Siratori's post-cyberpunk novels), but it is their feed-forward attitude and their deep experimentation aims what better defines their work (Recent books by Blake Butler, Lidia Yuknavitch, Johannes Goransson, Joyelle McSweeney, Sean Kilpatrick, Kim Hyesoon, Lily Hoang, Bhanu Kapil and Mike Kitchell, to name just a few, would be a good example of this deep experimentation attitude).
In his recent essay *Feed-Forward: On the Future of Twenty-First-Century Media*, Mark Hansen explains that, "twenty first century media open a new, properly post-phenomenological and non-prosthetic phase of technical distribution in which human experience become implicated in the larger, environmental processes to which they belong but to which they have no direct access via consciousness" (Hansen, 2015).
Aesthetic and political responses to this new media condition include conceptualist and experimetalist literary strategies that, even though they'd been often pictured as opposite, compose the synchronic strata of the contemporary literary landscape, and they are better understood as complementary phenomena. (Place and Fitterman, 2014).
Johannes Goransson has been criticizing American conceptialist poetry on the basis that: "…

dacă am fi continuat să jucăm jocuri cu rezultat nul și ar continua în acest fel dacă am renunța să mai construim ceva nou printre dărâmături.
Nu este o coincidență că mai multe demersuri intelectuale emergente primesc în mod curent numele de „arheologii" ale prezentului: trăim într-o era a neo-clasificărilor și am fost antrenați să credem în cauzalitate statistică. Dezbateri științifice recente – despre încălzirea globală, inteligență artificială sau editare genetică – gravitează în jurul dezirabilității unei încetiniri a cercetării și dezvoltării tehnologiilor, pentru a preveni riscuri calculate probabilistic. Ca urmare, pentru a fi drăguți, ar trebui să ne re-ajustăm obiectivele, să ne re-locăm într-un spațiu-timp deja definit, cu granițe prestabilite. Ar trebui să luăm ce lucruri găsim în jur, să le copiem, să le mutăm în contexte noi, evitând orice tentativă de a face ceva nou. Ar trebui să înțelegem literatura ca pe o artă terminală – Finalul Literaturii și / sau Literatura Finalului (Sierra, 2016).
Cu toate acestea, așa cum notează Graham Harman, natura nu este naturală și nu poate fi niciodată naturalizată ... (Harman, 2005). Ficționaliștii și teoreticienii additiviști se află aici ca să înceapă de-naturalizarea[3].
Într-un eseu recent (Sierra, 2016), definesc „suprafața media" ca un spațiu în care se produce infosfera. Pe urmele lui Whitehead, Hansen notează despre conștiința umană că nu este centrală și, confruntați cu realitatea de a fi implicați în procese pe care nici nu le controlăm, de care nici nu ne bucurăm direct sau la care nici nu avem acces, noi, oamenii, nu putem decât să ajungem să apreciem participarea noastră la o cosmologie a proceselor, adică să acceptăm implicarea noastră supraiectivă într-o pletoră de procese de toate tipurile și scările de mărime (Hansen, 2015). De fapt, oamenii „emit" infosfera într-un mod similar cu felul în care cianobacteriile au produs biosfera cu 2.3 milioane de ani în urmă și, în timp ce știința explorează infosfera, ficțiunile speculative explorează posibilitățile adiacente ale infosferei sau, cel puțin, teritoriile ipotetice care aparțin unui morfo-spațiu cognitiv uman care nu mai este strict „uman"[4].
Lucrările literare additiviste ar fi cel mai bine reprezentate ca „ficțiuni-poetico-teoretice" speculative – constituiri ale realității care au fost mediate prin intervenții umane / non-umane, pentru a fi adaptate la morfo-spațiul cognitiv uman – artă generată pe computer (incluzând texte, imagini, sunet, obiecte 3D, valută digitală, piețe automatizate etc.), bio-literatură („scrisă" în cod biologic) și multe artefacte postdigitale incluzând, desigur, o largă gamă de cărți printate. Operele literare additiviste funcționează prin „construirea realității perceptibile" în zona „predilecțiilor", „posibilităților adiacente" sau a „potențialităților" (Hansen, 2015).
Tehnologia digitală nu schimbă doar modul în care sunt produse și receptate noile narațiuni, ci reconfigurează, în același timp, reprezentările tehno-culturale ale realității, provocând o radicală re-mediere a experienței noastre cu lumea. Acum pare evident că tehnologia digitală vine cu efecte de „întoarcere a realului" care se extind dincolo de reprezentare: „Tehnologia ne afectează experiența în primul rând prin rolul său infrastructural, impactul său survenind înainte și independent de producția noastră de reprezentări: în mod efectiv, tehnologia ne structurează mediul de viață și influențează existența noastră corporală la un nivel, cum ar veni, sub «pragul» însuși al reprezentării"[5] (Hansen, 2000).
Ca urmare, ficțiunile produse în acest context ar putea fi înțelese ca medieri ale unei rețele fizice complexe (rețea-actor), care cuprinde obiecte electronice, non-elecronice și interacțiuni, într-un univers caracterizat ca „potențialitate"[6]. După eforturile deconstrucționiste ale postmodernismului, un nou val de poetici raționaliste, conceptualiste și constructiviste își fac apariția, impulsionate și inspirate nu doar de noile media, ci, mai ales, de noul set de relații personale și estetice, produs de interacțiunea prin tehnologii de comunicare digitale (Sierra, 2012). Comentând asupra acceleraționismului lui Nick Land și Sadie Plant, Mackay și Avanessian observă că: „... în pragul emergenței rețelei tehnologice digitale globale, unii autori, redescoperind și reinterpretând activitatea celor doi, au dezvoltat-o într-un anastrofism [anastrophism] antiumanist; în timp ce postmodernismul nu poate mai mult decât să se îndolieze în fața acestei gândiri deraiate, accelerașionismul explorează acum cu voioșie ceea ce scapă civilizației umane, privind modernitatea ca pe un colaps «anastrofic» înspre viitor" (Mackay și Avanessian, 2014).
Echipamentele, serviciile și comunitățile digitale se amalgamează cu forme de viață analoage, așa că cititorii sunt pregătiți pentru și înclinați către o coamalgamare deplină a „realului" și „virtualului". În timp ce „textul" obișnuia să fie un concept central pentru gânditorii postmoderniști, „codul" a devenit conceptul central pentru scriitorii de ficțiune digitală. „Codul" s-a coagulat într-un limbaj nou, universal, performativ, unificând artele scripturale și cele audio-video în „natura sa textuală", până în punctul în care scriitorii puteau deveni designeri, în vreme ce pictorii și muzicienii începuseră să-și „scrie" lucrările în cod. Dacă teoria deconstrucționistă chestiona stabilitatea semnificației limbajului, actualele condiții, atât online, cât și offline, aduc în fața noastră cuvintele ca entități fizice destabilizate (Goldsmith, 2011). Imaginile și sunetele sunt, de fapt, texte, dar, în același timp, totul devine imagine: orice site web, chiar dacă ar conține numai text, este perceput și ca o imagine pe ecran (Mora, 2012), iar orice screenshot, dacă este printat într-o carte, poate funcționa ca text (Dullaart, 2014). Paradigma literaturii digitale s-a comutat de la „text" la „cod", însă codul este doar o anumită formă privilegiată a textului. Literatura addivistă este, fără îndoială, postdigitală – adică nu se centrează în noțiunea de cod, ci adresează o realitate modelată de un amalgam de realități codate / necodate. Într-o paradigmă postdigitală, literatura este folosită ca un instrument pentru a descoperi mesaje „alternative", care se ivesc în manifestarea empirică a proceselor de mediatizare. După cum explică Mark Hansen: „Ce

rămâne fără precedent în istoria realităților mixte (adică a experienței înseși) și ceea ce este, prin urmare, singular pentru momentul nostru istorico-tehnic, este tocmai devenirea empirică, manifestarea empirică a realității mixte ca transcendental-tehnică, condiția pentru empiricitate ca atare" (Hansen, 2000).
Scriitura artistică înseamnă contestarea codificărilor curente prin re-codificare, prin atenția acordată atât calităților formale, cât și celor comunicative, tratând limba ca „o substanță care se deplasează și se metamorfozează prin variatele sale stări, prin ecosisteme digitale și textuale" (Goldsmith, 2011).
După cum notează Katherine Hayles: „literatura nu s-a rezumat niciodată doar la cuvinte, doar la simple construcții verbale imateriale. Textele literare, la fel ca noi, au corpuri, ceea ce presupune cu necesitate că materialitățile și semnificațiile lor sunt profund întrepătrunse" (Hayles, 2002). Ignorând cântecul sirenelor care vestește sfârșitul artei, o literatură additivistă ar fi, eventual, o colecție de poetici și tehnici care să conducă la noi corpuri frankensteinizate.

Traducere din engleză de Mihai Pecingine.

Mulțumiri: Această lucrare a fost susținută de grantul FFI 2012-35296, acordat de Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Spania), Prof. Anxo Abuín González. Inițial publicat în Allahyari, Morehshin

conceptualism draws some of its strength from the fact that our industrial-capitalist culture had turned ALL poetry into kitsch. So by proclaiming themselves "uncreative" or not poetry, they are benefitting from this state of affairs. But what makes kitsch interesting is that decay is not the end of poetry; poetry is often most beautiful or interesting in a state of decay, a state of contamination." (Goransson, 2014)
"Uncreative", for conceptualists like Kenneth Goldsmith, means, among other things, non-authorial, and declared non-authorialism collides with a conventional understanding of literary work based on identity politics. Non-authorial, however, does not mean non-performative or non-political. Although Goldsmith himself declares to have embraced Douglas Huebler declaration – "The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more." –, re-writing it as "The world is full of texts, more or less interesting; I do not wish to add any more" (Goldsmith, 2004), most of his work, such as re-typing texts or "printing the internet" does add new objects to the world – even though not new "content". Furthermore, even for the most "authorialist" contemporary writers – those writing self-fiction and autobiographical texts – identity is not a fixed "natural" thing anymore. For these writers, producing serial contingent identities on the internet – functioning as "abstract writing machines" – is one of the basic strategies of their work[2]. Both conceptualists and experimentalists are indeed adding new layers of reality through their speculative practice. The world is full of objects, more or less interesting; They add many more, willing or not.
Many defenders of identity literature erroneously identify "non-authorial" with "non-substractive". Not creating would thus mean not extracting from nature – and nature, as literary criticism has been trying to overcome the modern separation between nature and artifice described by Bruno Latour, includes all the current state of the universe. "Nature" would represent everything that has been written, built, composed ... Nature would be the past belonging to the human memory, just like the "natural" earth temperature is supposed to be the one we can calculate immediately "before artifice". Just like ecosystems are commonly conceptualized to be "naturally" fine until human action started to be a significant force.
Just like the Anthropocene starts coincidentally with the vanishing of the "Anthroposcene". So we feel we've inherited the ruins of a civilization, and everything was meant to be perfect as long as we kept playing zero-sum games, and it will continue this way is we just renounce to build something new with the debris. It's not coincidental that several emerging intellectual endeavours are currently being labelled as "archaeologies" of the present: We live in an era of neo-classification and we have been trained to believe in statistical causality. Recent scientific debates – on global warming, artificial intelligence or gene editing – are centred in the desirer ability to slow down research and technology to avoid probabilistically calculated risks. So, to be nice, we should just re-purpose, re-locate on a defined space-time with pre-established boundaries. We should just take what's around, copy it, move it to a different context, avoiding any attempt to make anything new. We should understand literature as a terminal art –The End of Literature and/or The Literature of the End (Sierra, 2016). However, as Graham Harman writes, nature is not natural and it can never be naturalized... (Harman, 2005). Additivist fictioneers and theorists are here to go on de-naturalizing[3].
In a recent essay (Sierra, 2016), I define "surface media" as the space where the infosphere is being produced. Following Whitehead, Hansen notes that human consciousness is not central, and faced with the reality that we are implicated in processes that we neither control, directly enjoy, or even have access to, we humans cannot but come to appreciate our participation in a cosmology of processes, which is to say, to embrace our superjective implication in a plethora of processes of all sorts and all scales (Hansen, 2015). Humans are, in fact, "emitting" the infosphere in a similar way cyanobacteria produced the biosphere 2.3 billion years ago, and – while science explores the infosphere – speculative fictions are exploring the adjacent possible of the infosphere – or, at least, the hypothetical territories belonging to a human cognitive morphospace that is not strictly "human" anymore[4].
Additivist literary works would be best represented as speculative "poe-theory-fictions" – enactions of reality that have been mediated via human/nonhuman intervention to adapt to the human cognitive morphospace: computer-generated art (including texts, images, sound, 3D objects, digital currencies, market automation, etc ...), bio-literature ("written" on biological code), and many post-digital artifacts including, of course, a wide range of printed books.
Additivist literary works would function by "building up perceivable reality" in the realm of "propensities", "adjacent possibiles" or "potentialities" (Hansen, 2015).
Digital technology does not just change the way new narratives are being produced and received: It reshapes, at the same time, the techno-cultural representations of reality, thus radically re-mediating our experience of the world. It seems now evident that digital technology has "return-of-the-real" effects expanding well beyond representation: "Technology affects our experience first and foremost through its infrastructural role, its impact occurs prior and independently of our production of representations: effectively, technologies structure our lifeworlds and influence our embodied lives at a level, as it were, below the 'threshold' of representation itself"[5] (Hansen, 2000).
Fictions produced in this context could be, thus, understood as the reflection of a complex physical network (actor-networks) comprised by electronic and non-electronic objects and interactions in an universe characterized as "potentiality"[6]. After the deconstructionist efforts of postmodernism, a new wave of rationalist, conceptualist and constructivist poetics are emerging, impulsed and inspired not just by the new media, but specially by the new set of personal and aesthetic relationships produced by interaction through digital communication technologies (Sierra, 2012). Commenting on Nick Land's and Sadie Plant's accelerationism, Mackay and Avanessian explain that: "... at the dawn of the emergence of the global digital technology network, some authors, rediscovering and reinterpreting the work of the latter, develop it into an antihumanist anastrophism; while postmodernism can do no more than mourn this miscognition, accelerationism now gleefully explores what is escaping from human civilization, viewing modernity as an 'anastrophic' collapse into the future." (Mackay and Avanessian, 2014)
Digital tools, services and communities blend with analog ways of life, so readers are ready and willing for the "real" and the "virtual" to co-mingle in a seamless way. While "text" used to be a central concept for postmodernist thinkers, "code" became the central concept for digital fiction writers. "Code" emerged as a new, universal, performative language, unifying written and audiovisual arts within its "textual nature" to the point that writers could become designers while painters and musicians started to "write" their works in code. While deconstructionist theory questioned the stability of language's meaning, the current conditions, both online and offline, are presenting us words as

și Rourke, Daniel, ed. (2016). *Cartea de rețete a additivismului 3D* [*The 3D Additivist Cookbook*]. Amsterdam: The Institute of Network Cultures. Republicat cu permisiunea autorului și a editorilor.

1. Catanzano explică faptul că în proiectul ei încearcă „să abordeze intenționat și / sau neintenționat un mod narativ, înăuntrul sau dincolo de a patra dimensiune, [care] ar putea să însemne să lecturezi, să scrii sau să construiești texte în afara timpului sau în toate timpurile, făcând din nonlinearitate și simultaneitate puncte de vedere, iar din spațiu-timp – un dispozitiv literar.
2. Laboria Cuboniks, în Manifestul lor Xenofeminist, susțin că „suntem vehement sintetice(i), iar simpla analiză nu ne satisface. XF îndeamnă la o oscilație constructivă între descriere și prescriere cu scopul de a mobiliza potențialul recursiv al tehnologiilor contemporane în corelație cu genul, sexualitatea și disparitățile de putere".
3. Laboria Cuboniks. Ibidem: „Pentru că nimic nu este atât de sacru încât să nu poată fi redirecționat și transformat pentru amplificarea libertății noastre, atât din perspectiva problemelor de gen, cât și ale umanului, am ales să ne împărțim soarta cu tehnoștiința. Să spui că nimic nu este sacru, că nimic nu este transcendent sau că nimic nu stă în calea dorinței de a cunoaște, de a asambla și hackui înseamnă să afirmi că nimic nu este supranatural. «Natura» – înțeleasă aici ca arena infinită a științei – este tot ceea ce există. Și astfel, eliminând melancolia și iluzia, lipsa ambiției și înlăturarea a ceea ce nu poate fi rescalat, a puritanismului libidinalizat a unor anume culturi online și a Naturii ca dat imposibil de reconfigurat, ne dăm seama că antinaturalismul nostru normativ a adus după sine un naturalism ontologic. Afirmăm deci că nu există nimic care să nu poată fi studiat științific și manipulat tehnologic".
4. Hansen, Mark B. N.: „Experiența nu mai poate fi restrânsă la – sau rezervată pentru – o clasă specială de ființe, ci trebuie generalizată ca să cuprindă un vast domeniu de evenimente, printre care și tot ceea ce se petrece când o mașinărie interacționează cu alte mașinării, în rețelele media complexe ale zilelor noastre, tot ceea ce se petrece când oamenii interacționează cu aceste rețele și, de asemenea, tot ceea ce are loc atunci când oamenii auto-reflectează asupra acestor interacțiuni. Altfel spus, anvergura experienței trebuie extinsă pentru a include nu doar ceea ce a inclus dintotdeauna – moduri superioare de experiență și moduri inferioare, corporale, numai în măsura în care acestea se distilează până la nivelul celor superioare, ci o veritabilă pluralitate de instanțe experiențiale multiscalare, care se întind de-a lungul unui spectru continuu a ceea ce Whitehead numea «eficiență cauzală», de la conștiință până la cele mai rudimentare și joase aspecte ale operaționalității formelor vii, și până la cele mai difuze dimensiuni ecologice ale unei situații senzoriale particulare." (Kindle, 990).
5. „Astăzi, distribuția tehnică implică o expansiune a experienței care depășește efectiv resursele percepției umane. Nu mai este posibil să ne referim exclusiv la experiență, la facultățile superioare care au fost asociate istoric cu sfera umanului. Acest lucru înseamnă că trebuie să renunțăm la poziția de cunoaștere pe care ne-o atribuim de foarte mult timp și, în schimb, să ne ocupăm locul în rețelele ecologice mai cuprinzătoare ale sensibilității care generează experiență" (Kindle 1427).
6. Stengers: „Temporalizarea nu este desfășurarea în timp a unor elemente reale ca o funcție a acestor elemente reale, ci este «venirea lor la realitate», ceea ce presupune ca universul să fie caracterizat și ca «potențialitate»."

Surse:

Bok, Christian (2008) „Experimentul Xenotext" [„The Xenotext Experiment"]. *Scripted* (vol. 5, nr. 2). Accesibil online la http://tinyurl.com/h2jrhdo [Accesat la 21.01.2017]
Borsuk, Amaranth (2012) *Între pagină și ecran* [*Between Page and Screen*]. Accesibil online la http://www.betweenpageandscreen.com/ [Accesat la 21.01.2017]
Catanzano, Amy (2014) *Lumină Stelară în Două Milioane* [*Starlight in Two Million*] Noemi Press. p. 98
Carrión, Ulises (1975) *Noua artă de a face cărți* [*The New Art of Making Books*] Accesibil online la http://tinyurl.com/2vz4msu [Accesat la 15.01.2017]
Cooper, Dennis (2014) *Casa bântuită a lui Zac* [*Zac's Haunted House*]. Accesabil online la http://www.kiddiepunk.com/zacshauntedhouse/ [Accesat la 15.01.2017]
Deleuze, Gilles și Guattari, Felix (1987) *Mii de platouri* Trad. Bogdan Ghiu. București: Editura ART
Dullaart, Constant (2014) „Balconism", Printed Web No. 2. Library of the Printed Web
Goldsmith, Kenneth (2004) *A fi plictisitor* [*Being Boring*]. Accesibil online la http://tinyurl.com/afk69g [Accesat la 21.01.2017].
Goldsmith, Kenneth (2011) *Scrisul necreativ* [*Uncreative Writing*] Columbia University Press
Goransson, Johannes.*Flori de kitsch: despre Pound, noii critici și conceptualisme* [*Flowers of Kitsch: on Pound, New Critics and Conceptualisms*] Accesibil online la http://tinyurl.com/zx3zk7l [Accesat la 21.01.2017].
Hansen, Mark B.N. (2015) *Feed-forward: despre viitorul formelor media ale secolului 21* [*Feed-forward: On the Future of Twenty-First-Century Media*] University of Chicago Press, Kindle 1528
Hansen, Mark B. N. (2000) *Întruparea Technesis-ului: Tehnologie dincolo de scris* [*Embodying Technesis: Technology Beyond Writing*] University of Michigan Press, p. 4.
Harman, Graham (2005) *Metafizică de guerrilă* [*Guerrilla Metaphysics*] Open Court, p. 251
Hayles, N. Katherine (2002) *Mașini scriptice* [*Writing Machines*] Cambridge: The MIT Press
Laboria Cuboniks (2016) *Manifestul Xenofeminist: O Politică pentru Alienare* Trad. de Alina Popa. Accesibil online la revistaarta.ro/ro/manifestul-xenofeminist-2 [Accesat la 21.01.2017]
Mackay, Robin și Avanessian, Armen (2014) *#Accelerează. Lecturi Acceleraționiste* [*#Accelerate. The Accelerationist Reader*] Urbanomic, p. 20
Mora, Vicente Luis (2012) *Lecto-spectatorul* [*El lectoespectador*] Seix Barral
Place, Vanessa și Fitterman, Robert.(2014) *Note despre conceptualisme* [*Notes on Conceptualisms*] Ugly Duckling Press
„Cunoaștere prostetică" [„Prosthetic knowledge"]. (2017). Accesabil online la http://tinyurl.com/zbaqw3j [Accesat la 15.01.2017].
Sierra, Germán (2016) „Literatura finalului" [„La literatura del fin"]. Teresa Vilariño Picos, *Narrativas Cruzadas. Hibridación, transmedialidad y performatividad en las Humanidades Digitales*. Academia del Hispanismo. În curs de publicare.
Sierra, Germán (2016) „Ficțiuni media de profunzime" [„Deep Media Fiction"]. *Numéro Cincq* (vol. VII, nr. 1, ian. 2016). Accesibil online la http://tinyurl.com/jc2tfhp [Accesat la 21.01.2017].
Sierra, Germán (2012) „Post digitalism și ficțiune spaniolă contemporană" [„Post Digitalism and Contemporary Spanish Fiction"]. *Hispanic Issues On Line* (vol. 9), pp. 22–37
Stengers, Isabelle (2011) *Gândind cu Whitehead. O creație conceptuală liberă și frenetică* [*Thinking With Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts*] Harvard University Press, p. 190

Mitoș Micleușanu, *Chișinău*, 2011 (pag. 106-107); *Ploiești*, 2011 (pag. 106-107); *Văcărești*, 2009 (pag. 108-109); *Bazar*, 2007 (pag. 112) Fotografii digitale. Reproduse cu permisiunea artistului.

physically destabilized entities (Goldsmith, 2011). Images and sounds are, in fact, texts, but, at the same time, everything becomes image: Any website, even if it only contains text, it's also perceived as an image on a screen (Mora, 2012), and any screenshot, if printed on a paper book, can function as a text (Dullaart, 2014).
The digital literature paradigm shifted from "text" to "code," but code is just a particularly privileged form of text. Additivist literature is unmistakably postdigital – meaning it is not centered in code, but in addressing a reality shaped by a mixture of coded/uncoded reality. In a postdigital paradigm, literature is used as a tool to discover "alternative" messages that emerge in the empirical manifestation of the mediatization processes. As Mark Hansen explains, "[W]hat remains unprecedent in the history of mixed reality (that is, of experience as such), and what is thus singular about our historicotechnical moment, is precisely the becoming-empirical, the empirical manifestation, of mixed reality as the trascendental-technical, the condition for the empirical as such" (Hansen, 2000).
Artistic writing means to challenge current codification by re-coding, focusing on formal qualities as well as comunicative ones, viewing language as, "a substance that moves and morphs through its various states and digital and textual ecosystems" (Goldsmith, 2011).
As Katherine Hayles writes, "literature was never only words, never merely immaterial verbal constructions. Literary texts, like us, have bodies, an actually necessitating that their materialities and meanings are deeply interwoven into each other" (Hayles, 2002).
By ignoring the sirens' call chanting the end of art, an additivist literature would be, maybe, a collection of poetics and techniques to Frankenstein new bodies.

Acknowledgements: This work was supported by grant FFI 2012-35296 from the Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Spain) to Prof. Anxo Abuín González. Initially published in Allahyari, Morehshin and Rourke, Daniel, ed. (2016). *The 3D Additivist Cookbook*. Amsterdam: The Institute of Network Cultures. Reprinted with the permission of the author and the editors.

1. Catanzano explains that in her project she tries "to intentionally and/or unintetionally engage in a narrative mode within or beyond the fourth dimension [which] might be to read, write or construct texts outside of time, or in all times, making nonlinearity and simultaneity points of view and spacetime a literary device".
2. Laboria Cuboniks, in their Xenofeminist Manifesto, state that, "We are adamantly synthetic, unsatisfied by analysis alone. XF urges constructive oscillation between description and prescription to mobilize the recursive potential of contemporary technologies upon gender, sexuality and disparities of power."
3. Laboria Cuboniks. Ibid: "Our lot is cast with technoscience, where nothing is so sacred that it cannot be reengineered and transformed so as to widen our aperture of freedom, extending to gender and the human. To say that nothing is sacred, that nothing is transcendent or protected from the will to know, to tinker and to hack, is to say that nothing is supernatural. 'Nature' – understood here, as the unbounded arena of science—is all there is. And so, in tearing down melancholy and illusion; the unambitious and the non-scaleable; the libidinized puritanism of certain online cultures, and Nature as an un-remakeable given, we find that our normative anti-naturalism has pushed us towards an unflinching ontological naturalism. There is nothing, we claim, that cannot be studied scientifically and manipulated technologically."
4. Hansen, Mark B. N. Ibid : "Experience can no longer be restricted to – or reserved for – a special class of being, but must be generalized so as to capture a vast domain of events, including everything that happens when machines interact with other machines in today's complex media networks, everything that happens when humans interface with these networks, and also, of course, everything that happens when humans self-reflect on these interactions. Put another way, the scope of experience must be broadened to encompass not simply what it has always encompassed – higher-order modes of experience and lower-order, bodily modes to the extent these bubble up into higher-order ones – but a veritable plurality of multi-scalar instances of experience that extend, along the continuum of what Whitehead calls "causal efficacy," from consciousness all the way down to the most rudimentary aspects of our living operationality and all the way out to the most diffuse environmental dimensions of a given sensory situation" (Kindle 990). "Technical distribution now involves an expansion of experience that literally exceeds the resources of human perception, it is not longer possible to reference experience exclusively on the higher-order faculties that have long been associated with the human. This means that we must renounce the position of mastery we have long accorded ourselves and instead take our place within the larger environment networks of sensibility that generate experience" (Kindle 1427).
5. Stengers, 2011: "Temporalization is not the unfolding in the course of time of real elements as a function of real elements, it is 'real becoming,' and as such requires that the universe also be characterized as 'potentiality'".

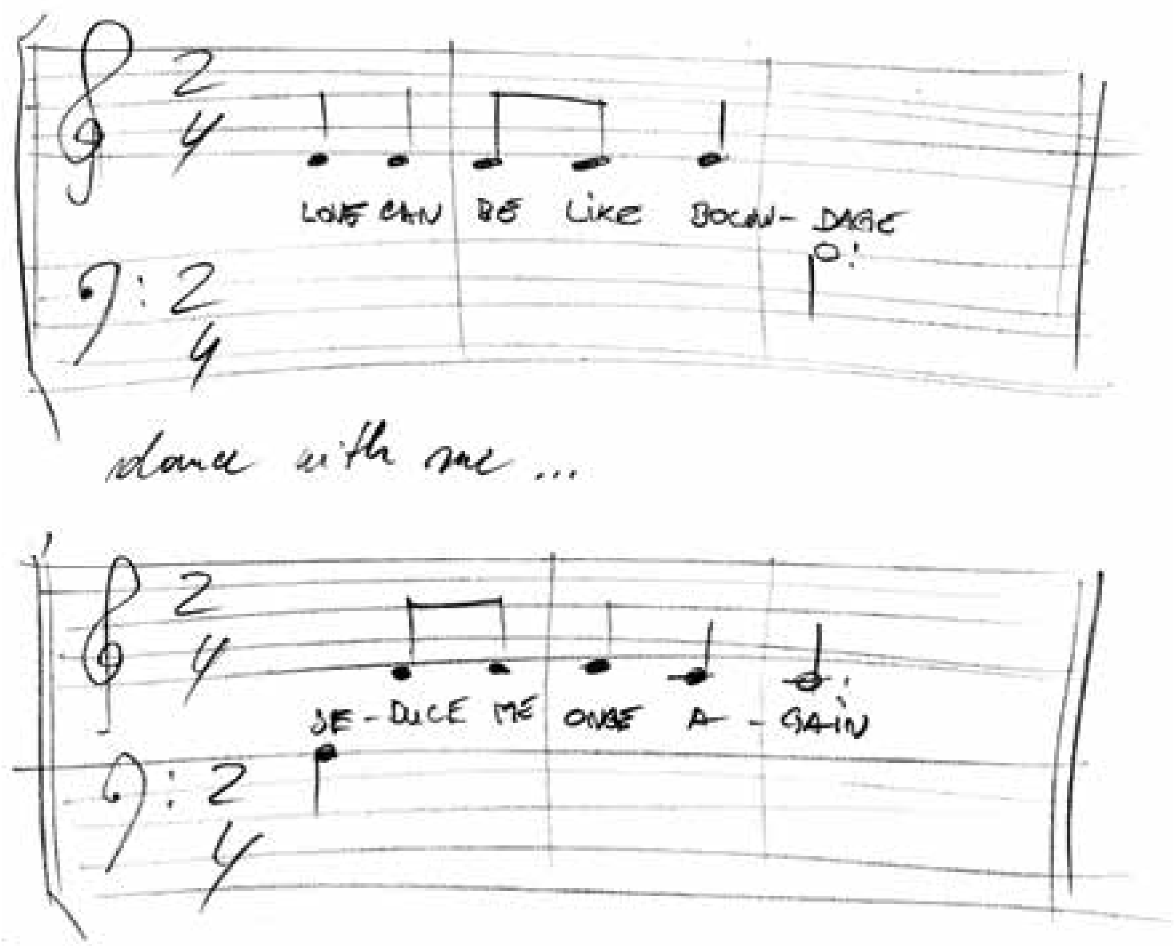
Mitoș Micleușanu, *Chișinău*, 2011 (pp. 106-107); *Ploiești*, 2011 (pp. 106-107); *Văcărești*, 2009 (pp. 108-109); *Bazar*, 2007 (p. 112) Digital photographs. Courtesy of the artist.

Sources:

Bok, Christian (2008) "The Xenotext Experiment". *Scripted* (Vol. 5, Issue 2). Available online at script-ed.org/wp-content/uploads/2016/07/5-2-Bok.pdf [Accessed 21.01.2017].
Borsuk, Amaranth (2012) *Between Page and Screen* Available online at betweenpageandscreen.com [Accessed 21.01.2017].
Catanzano, Amy (2014) *Starlight in Two Million* Noemi Press, p. 98
Carrión, Ulises (1975) *The New Art of Making Books* Available online at arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf [Accessed 15.01.2017].
Cooper, Dennis (2014) *Zac's Haunted House* Available online at kiddiepunk.com/zacshauntedhouse [Accessed 15.01.2017].
Deleuze, Gilles and Guattari, Felix (1987) *A Thousand Plateaus* University of Minessotta Press.
Dullaart, Constant (2014) "Balconism", *Printed Web* No.2. Library of the Printed Web
Goldsmith, Kenneth (2004) *Being Boring* Available at epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html [Accessed 21.01.2017].
Goldsmith, Kenneth (2011) *Uncreative Writing* Columbia University Press
Goransson, Johannes *Flowers of Kitsch: on Pound, New Critics and Conceptualisms* Available at montevidayo.com/flowers-of-kitsch-on-pound-new-critics-and-conceptualisms [Accessed 21.01.2017].
Hansen, Mark B.N. (2015)*Feed-Forward: On the Future of Twenty-First-Century Media* University of Chicago Press, Kindle 1528
Hansen, Mark B. N. (2000) *Embodying Technesis: Technology Beyond Writing* University of Michigan Press, p. 4
Harman, Graham (2005) *Guerrilla Metaphysics* Open Court, p. 251
Hayles, N. Katherine (2002) *Writing Machines* Cambridge: The MIT Press
Laboria Cuboniks (2016) *Xenofeminism. A Politics for Alienation* Trans. Alina Popa. Available online at revistaarta.ro/ro/manifestul-xenofeminist-2 [Accessed 21.01.2017].
Mackay, Robin and Avanessian, Armen (2014) *#Accelerate. The Accelerationist Reader* Urbanomic, p. 20
Mora, Vicente Luis (2012) *El lectoespectador* Seix Barral
Place, Vanessa and Fitterman, Robert (2014) *Notes on Conceptualisms* Ugly Duckling Press
"Prosthetic knowledge" (2017) Available at prostheticknowledge.tumblr.com/post/104936906061/volume-a5-art-project-by-luigi-amato-and [Accessed 15.01.2017].
Sierra, Germán (2016) "La literatura del fin", Teresa Vilariño Picos (ed.), *Narrativas Cruzadas. Hibridación, transmedialidad y performatividad en las Humanidades Digitales* Academia del Hispanismo. In press.
Sierra, Germán (2016) "Deep Media Fiction" *Numéro Cincq* (Vol. VII, No. 1, Jan. 2016). Available online at numerocinqmagazine.com/2016/01/04/deep-media-fiction-essay-german-sierra [Accessed 21.01.2017]
Sierra, Germán (2012) "Post Digitalism and Contemporary Spanish Fiction", *Hispanic Issues On Line* (Vol. 9), pp. 22–37
Stengers, Isabelle (2011) *Thinking With Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts* Harvard University Press, p. 190

Love can be like bondage, seduce me once again

Livia Pancu



Seducție – unitate de măsură. Atât de previzibilă, că nu mai există nevoia de a schimba ceva pentru a obține ceea ce vrei – dar te rog! Fii foarte atentă! Credința nu mai este o problemă atunci când dorința devine un exercițiu al anticipării. Fii onestă și, mai important, fii conștientă că vei decepționa! Aleargă rapid sau aleargă mai încet, știi că nu poți scăpa de ecoul dragostei mele! Instituțiile de artă creează un tip de putere care este, în mod invariabil, surprins într-o aventură amoroasă cu dorința. S-ar putea să nu fie bine să vorbești despre putere – unde bine se traduce ca înțelept. Poate că e prea mult să vorbești la nesfârșit despre structuri de putere, dominație, acceptare și plăcere, de vreme ce aceste elemente se poate să fi fost cele care au construit ceea ce numim acum trecutul nostru instituțional. Dar aceste lucruri nu există pentru a fi împărtășite. Ceea ce împărtășim de fiecare dată sunt publicațiile noastre, comunicatele de presă și – în privat și în șoaptă – experiențele noaste individuale așa cum au fost ele înțelese la momentul respectiv. Niciodată nu sunt împărtășite compromisurile.

Imaginea pe care o vedeți la începutul acestui text face parte din el. Personal, nu știu să citesc o partitură, dar cunosc cântecul pe de rost, prin urmare, știu ce reprezintă imaginea. Ea este realizată de către artista Andrea Faciu și a fost concepută special pentru mine în aprilie 2009. Atât titlul (versul), cât și imaginea sunt absorbite dintr-un cântec al trupei Nouvelle Vague, numit *Dance with me* [*Dansează cu mine*]. Prin rugămintea adresată Andreei de a transfera un sunet într-o partitură muzicală, am încercat, pe de o parte, să obțin un desen realist al acestui vers, dar să și folosesc acest proces pentru a lansa noțiunea de traducere într-o manieră neobișnuită și specifică: cum reacționează producția artistică în raport cu liniile bugetare și, mai departe, cum este această reacție transferată pentru a deveni trăsătură instituțională? La fel ca în cazul unei partituri – în care poate fi accesat cu o anumită familiaritate un anumit cod care ajunge eventual să-ți controleze interpretarea – cred că manifestările de artă contemporană sunt în mod tacit predispuse la o modelare de către instituțiile finanțatoare sau de către multiplele dorințe sau nevoi de a obține finanțare.

Nu este nimic nou în ceea ce spun: este deja o afirmație conservatoare. În această situație, ideologia ar putea juca un rol foarte puternic, dar numai în condițiile în care cineva este conștient de ea și de felul în care se poate poziționa față de ea, personal și instituțional.

Cum am mai precizat și cu alte ocazii, este foarte dificil pentru mine să vorbesc despre organizații, scene de artă sau oricare alte configurații culturale, care să fie situate în altă parte decât în orașul Iași, dar am încredere că înțelegerea și comportamentul meu nu sunt unice sau inovatoare în vreun fel. Prin urmare, am participat, construit și imaginat instituții de artă contemporană într-o manieră asemănătoare cu alții. Astfel, este rezonabil să cred că pot înțelege mecanica instituțională a unei, să spunem, noi organizații independente din București, în anul 2017. De ce este nevoie și ce fel de profil ascuns poate fi utilizat, pentru a face organizația stabilă: de oameni sau de infrastructură? Poate că primul răspuns este: independența financiară. Probabil că cea mai naivă metodă este: prin activitate comercială cu lucrări de artă.

În 2009, în cadrul expoziției *Friends of the Divided Mind* [*Prieteni ai Minții Divizate*], din cadrul departamentului de Curatoriat de la Royal College of Art, am imaginat, împreună cu cei doi colegi și cocuratori, Preeti Kathuria și Jesse McKee, un răspuns la situația artei contemporane din Iași. Tocmai avusese loc ultima ediție a bienalei Periferic, exista o instituție (Vector) puternică ce urma să implodeze din cauza intereselor diferite care o modelau, precum și din cauza lipsei de finanțare solidă, nu exista nici o galerie comercială și probabil un singur artist de pe întreaga scenă era reprezentat de către o galerie comercială.

Acest răspuns a fost numit ULU | contemporary art, Iași, iar profilul a fost conceput ca o posibilă instituție hibridă, în care programul și producția să nu fie modelate de către activitatea comercială vizibilă (dar folosită numai ca instrument pentru supraviețuire).

La vânzare, procentele ar fi fost 30% pentru ULU și 70% pentru artist. Cele 30% ar fi mers către producția altor lucrări. Țin minte că ne-am uitat la istoria Galeriei Foksal din Varșovia, primul spațiu independent

Seduction – unit for measurements. So predictable that there is no need to change anything in order to get what you want – but please! Pay attention! Faith will no longer be an issue when desire becomes an exercise of anticipation. Be true and more importantly, be aware you will deceive! Run faster or run slowly, you know you can't escape the echo of my love!

Art institutions are creating power that is invariably engaged in a love affair with desire. Talking about power may not be good – with not good as a translation for not wise. Talking over and over again about power structures, domination, acceptance, and pleasure is overloaded since these issues may have built that which we are calling nowadays our institutional past. But this is not to be shared. We do share forever and ever our publications, our press releases and privately, but quietly, our individual experiences as they were understood at the time. Never share compromises.

The image that you see above this text is part of it. Personally I do not know how to read a score, but I know the song by heart, so I know what the image represents. It is made by the artist Andrea Faciu and it was made especially for me in April 2009. Both the title (lyrics) and the image are absorbed from a song by Nouvelle Vague called *Dance with me*. By asking Andrea to re-transfer the sound onto a score I tried, on the one hand to achieve a realistic drawing of these lyrics, but also attempted to use this process in order to launch the notion of translation into an unusual and more specific equation: How does artistic production react to the budgeting lines and furthermore, how is this reaction transferred into an institutional feature? As in the case of a music score – where a certain code is available and additionally, the familiarity with it might control your reading – I believe that contemporary art manifestations are softly and quietly predisposed to be shaped by the funding bodies or by multiple desires or needs to get funding. This is not new. It is already a conservative statement. In this context ideology may play a very strong role, but only in the situation when you are aware of it and conscient of the way one can position itself towards it: personally and institutionally.

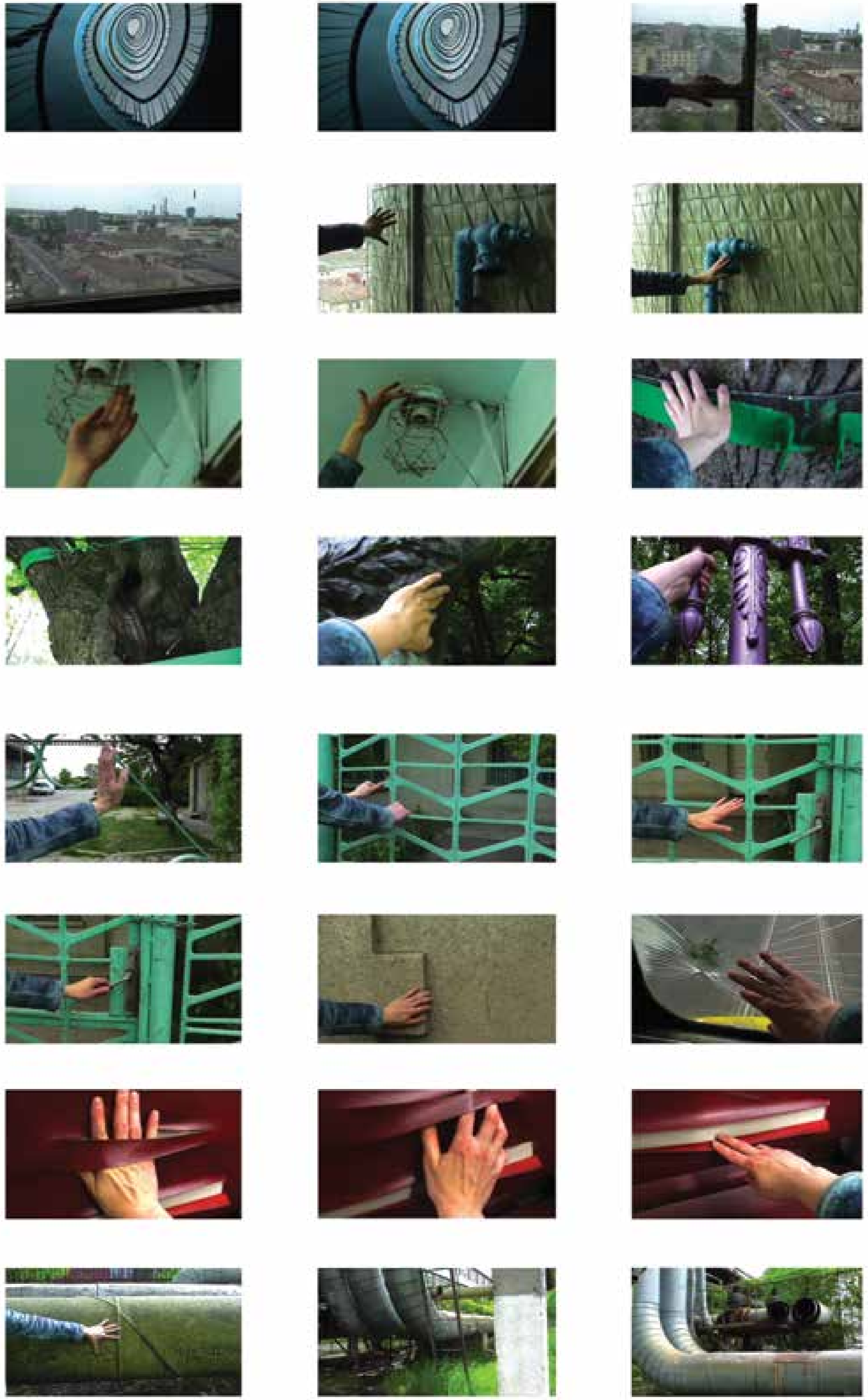
As already stated in other small public statements that I have made, it is quite difficult for me to speak about organisations, art scenes or any other cultural configurations that are situated in other urban milieu than that of Iași. But I trust that my understanding and behaviour are not unique or innovative in any way, therefore I did participate, build and foresee contemporary art institutions in similar way to others. Thus it may be reasonable to believe that I can understand institutional mechanics of – let us say – a new independent organization in Bucharest in the year 2017. What does it need to get going and what kind of hidden profile one can make use of in order to make it stable: people and infrastructural wise? Maybe the first answer is: financial independence. Perhaps the most naive method is: commercial activity with art works.

Back in 2009, as part of the *Friends of the Divided Mind*, Curating Contemporary Art degree exhibition at the Royal College of Art, I imagined, together with my two colleagues and co-curators Preeti Kathuria and Jesse McKee, an answer to the Iași contemporary art situation: the last edition of Periferic Biennial, one powerful organization soon to be imploded by the different interests running it and by lack of solid funding – Vector, no commercial gallery and maybe only one artist from the entire scene represented by a commercial gallery. This answer was named ULU | contemporary art, Iași and was profiled as a possible hybrid institution where its programming and production would not be shaped by an existing and upfront commercial activity used only as a survival tool. The selling percent would have been 30 to 70 for the artists and the remaining 30 percent would go into new productions of other artists. I remember to have looked into the history of Foksal Gallery Foundation, in Warsaw, the first independent space in the city (established in 1996) that started to be present in art fairs.

Ulu is the name of an all-purpose knife traditionally used also by Inuit women to skin animals or for cutting food, children's hair, or blocks of ice. At the time, we thought that maybe the best method for stabilizing and growing the Iași scene would be to represent

din oraș (1996) care începuse să reprezinte artiști la târguri de artă.
Ulu este denumirea pentru un cuțit tradițional, folosit și de către femeile inuit, pentru a jupui animalele de piele sau pentru a tăia mâncare, părul copiilor sau blocuri de gheață. În acel moment, ne-am gândit că poate cea mai buna metodă pentru a stabiliza scena din Iași ar fi prin reprezentarea intereselor artiștilor, inclusiv cele financiare, alături de o politică foarte strictă a nonalterării producției în numele vandabilizării lucrării de artă, prin încredere și, cel mai important, prin poziții artistice coerente. Una din cele mai enervante întrebări cu privire la proiect a venit din partea unui examinator extern: „Why Iași? Why now?" [„De ce Iași? De ce acum?"]. Nu am putut răspunde. În viața reală, ULU nu s-a întâmplat: am fi avut nevoie de cel puțin doi ani, cu cel puțin patru expoziții pe an, într-un spațiu permanent, deschis publicului, toate acestea pentru a avea portofoliul obligatoriu intrării într-un târg de artă decent, care să nu prejudicieze producția artistică sau cariera internațională a unui artist cu o experiență de cel puțin zece ani. Aceste condiții sunt scrise în ghidul solicitantului ca fiind condițiile minime pentru a participa la Vienna Contemporary, de exemplu.
Prin urmare, am fi avut nevoie de un program de durata a doi ani, cu fonduri europene sau publice care – după cum putem observa în zilele noastre – încurajează micile inițiative antreprenoriale, asezonate cu proiecte care trebuie să conțină un discurs critic antineoliberal, impregnat într-un material solid, de obicei mic, picturi, cărți, desene, țesături, fotografie și, din ce în ce mai puțin, video.
Pentru a pute continua discuția, reproduc mai jos secțiunea Despre a ULU | contemporary art pe perioada celor două săptămâni de existență în Londra. „ULU | contemporary art imaginează o nouă instituție de artă contemporană în Iași, România. Centrele tradiționale de artă au tot fost aduse în discuție prin proliferarea expozițiilor de mari dimensiuni din întreaga lume, iar viața culturală a Iașiului este simptomatică pentru acest tip de expansiune. Gazda uneia dintre cele trei bienale din România și a unei universități de arte, Iașiul și-a dezvoltat propriul sistem, care se menține totuși dependent de suportul financiar al multinaționalelor, al societății civile sau al fondurilor publice europene. A venit momentul ca locuri periferice ca acesta să poată opera independent de sprijinul financiar internațional, tipic pentru centrele de artă, a căror entitate legală este de tipul ONG. ULU | contemporary art dorește să acționeze ca un spațiu de artă independent, autosusținut prin activități comerciale, capabil să ofere o cale alternativă a felului în care o platformă artistică poate funcționa în regiune.
Prin acest proiect putem pune în discuție – într-un studiu de caz – diferitele structuri ale dorinței activate de către unele spații periferice. Această proiecție a unei forme noi instituționale în Iași ar putea stabili un nou set de priorități în cadrul discursului continuu dintre centru și periferie. În cartea sa *Art & Its Institutions*, curatoarea Nina Montman pune întrebări de felul: „Ce anume așteptăm, de fapt, de la o instituție de artă? Ce sau pe cine anume vrem să reprezinte? Care sunt dorințele pe care o instituție din domeniul artei le produce?". Aceste întrebări sunt explorate de către lumea artei din unghiuri foarte restrictive, prin urmare, rămân specifice unui anumit spațiu al producției contemporane de artă. Ideea noastră, localizată la Londra, dar imaginată pentru Iași, este să creăm o critică generală asupra fenomenului de network institutions [rețele de instituții], prin care dorințele unui loc anume devin o aspirație comună și împărtășită, realizată de către indivizi.
Această expoziție va fi un pas preliminar către estimarea impactului unei realități imaginate precum aceasta, funcționând și ca un studiu de caz al felului în care locurile periferice pot încerca să se stabilizeze. Această nouă instituție va fi construită pentru prima dată în cadrul *Friends of the Divided Mind*. Cercetarea specifică pentru context va fi reprezentată vizual, angajații și biroul galeriei vor opera în timpul unui program de lucru, iar spațiul va găzdui o nouă lucrare a tânărului artist Vincent Faciu. ULU comisionează și o serie de ediții limitate de multiple de la patru artiști internaționali: Dan Acostioaei, Lee Kit, Cezar Lăzărescu și Antonia Hirsch. Aceste multiple vor fi expuse în spațiul galeriei și vor fi puse la vânzare pe toată durata expoziției.
Proiect realizat de Preeti Kathuria, Livia Pancu și Jesse McKee, 2009, Departamentul de Curatoriat, Royal College of Art, Londra."
În prezent, multe modele experimentale pot fi prezise și, de multe ori, sunt rezultatul anumitor cerințe din ghidurile solicitanților pentru aplicații de finanțare de la instituții locale, naționale sau internaționale. ULU | contemporary art, Iași, a fost construit cu prietenie, imaginație, încredere, istorii personale, dar și cu un buget consistent: un buget care a putut fi utilizat doar în anumite condiții – numai în Londra și numai pe durata expoziției *Friends of the Divided Mind*. Existența sa a continuat prin noi și a circulat în feluri diferite în alte instituții în care am lucrat ulterior. Însă existența sa reală în Iași nu a fost posibilă.
Este deja cunoscut faptul că astăzi există un punct în care creativitatea și educația sunt speculate instituțional (public și privat) și exploatate în cel mai pragmatic mod în folosul capitalului. Mișcările transformaționale ale componentelor rețelei (pânză de păianjen) și efectul lor pot fi brutale și reflectate în producția artistică la fel de franc precum sună sau pot fi mai sofisticate, caz în care o reconstituire a fenomenului ar necesita o abordare științifică. În 2015, aproape că nu mai putem găsi o formulă nonhibridizată pe scena artistică din România (excepțiile există și sunt posibile cu imense eforturi umane și, deseori, cu ajutorul unei superstructuri care a fost dezvoltată la aceste dimensiuni de către regimul socialist), dar este oare posibil să determinăm când a început acest proces de hibridizare? Poate fi detectată ingineria instituțională, dacă ne uităm la istoria instituțiilor de artă contemporană din România?
Prin urmare, întrebarea care îmi vine în minte este dacă putem sau nu avea încredere în povestea spusă de către mecanica instituțională, de vreme ce ea devine vizibilă. Hibriditatea apare în cele mai improbabile locuri, precum galeriile comerciale care sunt încurajate să angajeze un comportament asemănător spațiilor independente, dar cu scop comercial. În consecință, ce loc mai rămâne pentru experiment instituțional și pentru spații independente, fără scop comercial, dar angajate politic?
Trebuie să spun că am încercat să privesc conceptul de hibriditate instituțională cu optimism, dar m-am confruntat cu un fel de paranoia specific curatorială, care mă face să mă gândesc că aceasta va fi formula cea mai comună de a transfera eficient fondurile publice către interesul privat și nu invers. Cred că modalitatea prin care scena artistică poate evita pericolul de a deveni purtătorul de drapel al noilor formule economice globale este educația politică. Nu isterie, ci istorie. Nu istorii personale, ci fapte, cifre. Poate că ar fi util să ne imaginăm cum să răspundem întrebărilor: cine ești, ce ai devenit și pentru cine lupți cu adevărat atunci când afirmi că lupți pentru ceva.

Andrea Faciu, *Fără titlu*, 2009, desen.
Cu permisiunea artistei. (pag. 114-115)
Vincent Faciu, *STIL. NOTHING. AGAIN*, 2009, sculptură, ULU | Contemporary Art, în cadrul expoziției *Friends of the Divided Mind*, Royal College of Art, Londra. Cu permisiunea artistului și a ULU | Contemporary Art, Iași (pagina opusă)
Andrea Faciu, *Touching the City*, nr. 3 și 4 (Iași), 2007, stop cadru, 13 min 25 sec.
Cu permisiunea artistei (pagina următoare)



the interests of the artists, including the financial one alongside with: new production, international representation, a strict policy of non-alteration of the production in the name of marketisation of the work of art, trust and most of all coherent artistic positions. A very annoying question for me came from an external advisor to the project: Why Iași? Why now? I could not answer it. In real life, ULU never happened though: we needed two years of at least four exhibitions per year in a stable (same) location, open to public, in order to get into a good art fair that would not harm the body of work of an artist with, say, ten years of work and an international career. These are some of the written conditions in the guidelines in order to get in an art fair like Vienna Contemporary. Thus, we may have needed two years of programming with EU or public funds that would – like nowadays – encourage small entrepreneurial initiatives sprinkled with projects that have to have a critical anti-neoliberal discourse embedded on a solid material, usually small, like books, paintings, drawings, soft fabric, photography, more and, more rarely, videos. At this point, I am reproducing the About text of ULU | contemporary art for its 2 weeks existence in London.

"ULU | contemporary art is a project that imagines a new contemporary art institution in Iasi, Romania. The traditional centres of art have been increasingly brought into question by the proliferation of large-scale exhibitions worldwide, and the cultural life of Iasi is symptomatic of this expansion. Home to one of Romania's three current art biennials and a major art-college, Iasi has developed its own systems, which nevertheless remains dependent on the support of multinational, civil society and European public funding. The time has come for peripheral sites like these to operate independently from international financial support, typical of NGO-led art centres. ULU | contemporary art aims to act as an "independent" art space, while supporting itself with "commercial" gallery activity in order to offer an alternative way to consider how an art platform could function in the region.

With this project we can discuss furthermore about different structures of desire enabled by certain peripheral spaces as a case study. This "projection" for a new form of institution in Iasi could setup a new set of priorities, in the ongoing discourse between centre and periphery. In her book *Art & Its Institutions*, curator Nina Montman poses questions such as: "What do we actually expect from an art institution? What do we want an institution to stand for? What desires does an institution in the art field produce?" These questions are explored by the art world from a very restrictive angle, and thus remain very specific to a certain space of contemporary art production. Our idea, located in London, but imagined for Iasi, is to create a general criticality towards the ongoing phenomena of network institutions, where the desires of a specific place become a common and shared aspiration, enacted by individuals.

The exhibition will be a preliminary step towards considering the impact of such an imagined reality, but will also act as a case study in which to consider how peripheral localities can attempt to stabilise themselves. The new institution will be built for the first time inside the *Friends of the Divided Mind*. The context specific research will be presented visually, the gallery's staff and office will operate under working hours and it will also host an exhibit by emerging artist Vincent Faciu. ULU is also commissioning a series of limited edition multiples from four international artists: Dan Acostioaei, Lee Kit, Cezar Lazarescu and Antonia Hirsch. These multiples will be exhibited within the gallery's office space and be available for sale during the run of the exhibition.

Project directed by Preeti Kathuria, Livia Pancu & Jesse McKee, 2009, Royal College of Art, London"

Nowadays, some experimental models can, in fact, be foreseen, and in many instances are the results of some sorts of guidelines requests from local, national or international stakeholders. ULU | contemporary art, Iași was built by our friendship, imagination, trust, personal histories, but also by a consistent budget: a budget that was set to be used in specific conditions, only in London and only for the duration of *Friends of the Divided Mind* exhibition. Its existence continued through us and circulated in the different other institutions where we worked afterwards, but its real presence in Iași was not possible.

It is common knowledge nowadays that there is a point where creativity and education are institutionally (privately and publicly) speculated and capitalized upon in the most pragmatic way for the use of capital. The transformative movements of the net components and the effects of it can sometimes be brutal and be reflected within the artistic production as blunt as it sounds, or they can be more sophisticated, in which case a retracing of this phenomena would need a forensic approach. In 2015, one can barely find non-hybridized formulae on the Romanian art scene (the exceptions are possible with huge human efforts and often with the help of a super structure that was developed to this extent by a socialist regime – UAP), but is it possible to trace back when this process of hybridization started? Can one detect institutional engineering when looking back to the history of contemporary art institutions in Romania?

So, the question that comes to my mind is whether one can trust or not the story told by the mechanics of an institution once you perceive it? Hybridity appears in the most unlikely places such as commercial galleries that are encouraged to behave more and more as project spaces with commercial purposes. Then what place is left (as financial support) for institutional experimentation and for project spaces with no commercial purposes whatsoever but politically engaged?

I must say that I really tried to approach the concept of institutional hybridity with optimism, but there is a sort of curatorial paranoia that makes me think that this is the new mainstream which would efficiently enable the transfer of public funds to private interest and not the other way around. It is only with strong political education that the art scene can overcome the danger of becoming the flag leaders of the new world economic formulas. Not hysteria, but history. Not personal histories, but facts and counts. It is maybe worth imagining how to get the answer of who you are, what you have become and what you are really fighting for when you state what you are fighting for.

Andrea Faciu, *Untitled*, 2009, drawing.
Courtesy of the artist (pp. 114-115)
Vincent Faciu, *STIL. NOTHING. AGAIN*, 2009, sculpture, ULU | Contemporary Art, Iași in the frame of *Friends of the Divided Mind*, Royal College of Art, London. Courtesy of the artist and ULU | Contemporary Art, Iași (p. 117)
Andrea Faciu, *Touching the City*, No 3 and 4 (Iași), 2007, videostills, 13 min. 25 sec. Courtesy of the artist (opposite page)

Hibrizi spirituali

Spiritual Hybrids

Bogdan Lypkhan

O amintire. În micul orășel de provincie în care rezidam, mă întâlneam în vacanțe cu prietenul meu clujean, Paul, ce venea la bunica lui, care locuia pe aceeași scară cu mine. Paul avea două verișoare, studente în Iași, care citeau Cioran și Eliade. În special lectura celor două nuvele din Eliade, *Secretul doctorului Honigberger* (1940) și *Nopți la Serampore* (1940) ne-a incendiat mințile de adolescenți. Totul se reducea la două cuvinte magice: yoga, India.

Apoi, în '91, am văzut un afiș care anunța o conferință de yoga. Un banal afiș alb-negru. A fost cheia pentru ceea ce avea să urmeze. Conferința a fost ținută de un tinerel chipeș, isusiac, cu ochi albaștri și barbă, ușor timid. El avea să susțină și cursul de yoga ce se subordona cursului mare de la București și avea să fie primul meu guru.

După '90, au început să se manifeste energic în societatea românească diferite abordări inspirate de spiritualitatea tradițională orientală sau new age, precum și un interes pentru naturism, regimuri de purificare, diete, cristaloterapie, acupunctură, reiki, qi gong, fenomene paranormale, bioenergie ș.a.m.d. Reviste și revistuțe, purtând numărul 1, apăreau te miri unde, în București sau în provincie, nerepertoriate de nimeni până acum.

Concomitent cu recrudescența orientală – cu origini în interesul interbelic pentru Orient, teosofie și apoi o renaștere în anii '70, '80, tolerată până la un punct de către stat, apoi reprimată (vezi Meditația transcendentală) – am asistat și la o recrudescență ortodoxă a anilor '90, incluzând fenomene „deviante" pentru BOR, precum fenomenul de la Pucioasa (sau erezia, cum a fost catalogată), redeschiderea interesului pentru isihasm (cărțile lui Ghelasie Gheorghe), Filocalii, traficarul pe la emisiuni TV a unei cohorte de teologi și filozofi creștini, precum Dumitru Stăniloaie sau Petre Țuțea, până la manifestările și conferințele organizate de ASCOR, asociația studenților fanatic-ortodocși.

O figură-cheie a transmisiei ar putea fi Ion Vulcănescu, profesor de matematică, licențiat în filozofie, avându-l ca profesor pe Nae Ionescu, născut în 1916 la Buzău, fost deținut politic, care elaborase în 1973 manuscrisul unui curs de yoga, publicat integral abia în 1995, personalitate care l-a influențat și pe Bivolaru în tinerețe. O formă mult epurată a putut apărea în 1975, numită Breviar practic Hatha-Yoga.

În domeniul yoga și cel conex lui, numele cele mai vehiculate erau: Gregorian Bivolaru, Vasile Andru (cu Cercul său de oratio mentis, unde se preda rugăciunea inimii, laicilor; el fusese, de altfel, o figură care presărase mereu, și înainte de '89, aluzii directe la tehnici yoga în romanele sale, mergând până la semnalarea misterioasei particule-rună YO, din titulatura voievozilor români, regăsibila inscripționată pe stânci ale munților Carpați), Mario Sorin Vasilescu (un obez locvace care semăna cu Pleșu la figură, dovedit ulterior drept informator al Securității în probleme de yoga), Alexandru Doboș (cu o serie de cărți în cascadă în anii '90 despre yoga, care treceau de la hatha yoga și pranayama, până la ardentul tantrism și latentul dacism, într-un mod alert și autoritar).

Unele din aceste personaje, precum Gregorian Bivolaru, avuseseră înainte de '89 vechi istorii cu Securitatea (de altfel, cercul restrâns din jurul lui Bivolaru se ocupa de achiziționarea de cărți de yoga și ezoterism de pe piața neagră sau de xeroxarea lor, operațiune riscantă în regimul comunist, pe care, pentru mai multă siguranță, le țineau ascunse în locații diferite, pentru ca în cazul în care ar fi descoperită una, să fie salvate, cel puțin, celelalte). Internat la momentul Revoluției în spitalul de psihiatrie Poiana Mare, Bivolaru (cu experiență de predare în cadrul unor case de cultură

A memory. During holidays, in the small suburban town I lived in, I used to meet Paul, my friend from Cluj who was visiting his grandma that lived in the same residence as I did. Paul had two cousins who were studying in Iași and read Cioran and Eliade. Two novellas by Eliade – *Doctor Honigberger's Secret* (1940) and *Nights in Serampore* (1940) – used to fire our adolescent minds. Everything was reduced to two magic words: yoga and India.

Then in '91 I saw a billboard advertising a yoga conference – a cheap black and white poster, the clue of what was about to follow. The conference was held by a youngish, timid, handsome, bearded, blue-eyed Jesus-like man. He was about to deliver a yoga class subordinated to the main course in Bucharest. He became my first guru.

After the 90s a series of different approaches, inspired by traditional oriental spiritualities or New Age, started to energetically spread within Romanian Society. This was followed also by an interest in naturism, purification rituals, diets, crystal-therapy, acupuncture, reiki, qi gong, paranormal phenomena, bio-energy etc. The sole first issue of magazines and would-be magazines sprung out of nowhere in Bucharest and in the suburbs, uncollected to this day.

Concurrently with the oriental comeback – having its origins in the interwar interest in the Orient and theosophy as well as a revival in the 70s and 80s which had been tolerated up to a point by the regime (see Transcendental Meditation) – and later reprimanded, I have lived through the revivalist sternness of the Orthodox church in the 90s which included phenomena deviant to the Romanian Orthodox Church's doctrine as was, for example, the case with the Pucioasa heresy, the resurgence of interest for hesychasm (the books of Ghelasie Gheorghe), Philokalia, the emission time traffic of a cohort of theologians as well as Christian philosophers such as Dumitru Stăniloaie or Petre Țuțea up to conferences and manifestations organized by ASCOR, the fanatically Orthodox student association. A key figure of such circulation was probably Ion Vulcănescu, a mathematics professor, licensed in philosophy who had Nae Ionescu as mentor. Born in 1916 in Buzău, he was a former political dissident who had worked on a manuscript on yoga in 1973 which was not to be published up until 1995 and who had influenced Bivolaru in his youth. An extensively purged version was made publishable in 1975 under the title: A Practical Summary to Hatha Yoga.

Within the field of yoga and connected with it, the most circulated names were: Gregorian Bivolaru, Vasile Andru (with his oratio mentis circle where a prayer of hearths, of the wordly was being sermonized; Besides, he was a character who scattered, even before, 1989, direct allusions to yoga techniques within his novels, going as far as signaling the mysterious rune-particle YO, from the enthroning of Romanian voivodes retrieved from the cliffs of the Carpathians), Mario Sorin Vasilescu (an obese, voluble guy whose physiognomy was similar to that of Pleșu and who was later proved to be an informer for the militia on matters of yoga), Alexandru Doboș (with a series of sequential books about yoga which went through hatha yoga to pranayama up to flaming Tantra or latent Dacianism on an observant authoritative pace).

Some of these characters, such as Gregorian Bivolaru, have had long record histories with the Securitate (Secret police). Moreover, the closely knit entourage gathered around Bivolaru was busy in acquiring or photocopying yoga books from the black market, a very risky move during the communist regime. For

sau în clandestinitate) iese reabilitat și înființează în 1990 celebra MISA (Mișcarea de Integrare Spirituală în Absolut), prin intermediul căreia lansează cel mai eficient (și lucrativ) curs de yoga din România, dintre toate propunerile ezoterice aflate pe piață.

Cursul propriu-zis consta dintr-o ședință săptămânală de yoga de circa trei ore, completat de fiecare dată cu un material scris de patru pagini. La fiecare ședință se preda o tehnică nouă, astfel încât, cursul, pentru cei care l-au început în '90, nu s-a mai încheiat niciodată, ei fiind acum în anul 28 de yoga. Pe lângă tradiționalele tehnici hatha yoga, metode de purificare, tehnici de meditație (Laya), cursul consta dintr-o compilație new age, după variate lucrări, prezentând gradat și elemente de astrologie, naturism, gândire pozitivă, dietă, tantrism, kalachakra, pentru a ajunge în ultimii ani până la elemente de yoga mahamudra.

Filozoful-futurolog Bruno Wurtz fusese unul dintre puținii care aveau aparatul teoretic necesar să înțeleagă ce se petrece. În 1992, el publică lucrarea *New Age, paradigma holistă sau revrăjirea Vărsătorului*, în care explicitează premisele mișcării aquariene, o apariție singulară până acum, în spațiul publicistic românesc.

Dintre figurile pe care conspirația Vărsătorului le vehicula, unele au fost folosite, citate și promovate cu succes și în universul ideatic misan – Sri Aurobindo (conceptul său de yoga integrală), Osho (căruia, sub numele mai vechi de Rajneesh, i s-a tradus *Spiritualitatea tantrică*), Gurdjieff (tot o editură misană a tradus întâi o importantă lucrare a lui Uspensky despre sistemul lui Gurdjieff, *Fragmente dintr-o învățătură necunoscută*) – dar asta mai mult în ambianța pseudoformală a conferințelor organizate ceremonial în afara cursului.

MISA avea să genereze entuziasm în primii ani de după '90, sute de cursanți umplând sălile din București și din provincie. Nu exista internet, YouTube, iar informațiile conținute în cursuri erau cvasiinaccesibile cuiva care nu ieșea din țară. O evaluare aproximativă afirmă că pe la MISA s-ar fi perindat, de-a lungul timpului, 40 000 de oameni, în timp ce pe la Elta, o organizație pronunțat new-age, ar fi mers 20 000.

La sugestia lui Bivolaru și bazat pe interesul pasionat și expertiza unor personaje din jurul său, mai târziu s-au deschis cursuri de Ayurveda (mulți tineri studenți mediciniști și doctori rezidenți s-au implicat în dezvoltarea cursului) sau chiar de shivaism și alchimie tantrică.

În 1997, Nicolae Catrina, figură proeminentă în cadrul MISA, a lansat oficial Cursul de shivaism, această rafinată filozofie despre esența absolutului, cu visul și pretenția ca această tradiție spirituală, al cărei ultim reprezentant a fost considerat Lakshman Joo, ar putea rămâne vie în România, printr-o deteritorializare spectaculoasă!

Deja din '92, '93, începuseră să se vehiculeze în mediul informal din jurul cursului câteva noțiuni de shivaism scăpate în jur de către un instructor fascinat: Spanda (vibrația cosmică), tattvele, școala Kaula, Abhinavaguta, cu celebrele sale tratate Tantraloka și Tantrasara, rasa – faimoasa teorie a gustului din estetica shivaită. Ceva extrem de exotic, fascinant și posibil mântuitor.

Shivaismul din Kashmir, șușoteau mințile noastre de adolescenți, excitate de această delicatesă spirituală, fără să știm bine despre ce e vorba – doar că avem în față cea mai rafinată filozofie formulată vreodată de vreo minte (para)umană, de etajele existenței manifestate de absolut de sus în jos, până în umilul plan fizic prin cele 36 de tattve, principii de manifestare sau trepte.

Testate inițial într-un cadru restrâns, cursurile aveau să fie lansate oficial în 1997, cum menționam, fiind înregistrate pe bandă video, pentru a putea fi apoi proiectate fiecărei noi generații de cursanți (astfel, la fel ca și în cazul cursului de yoga, cursul de shivaism nu s-a terminat încă și a împlinit 20 de ani).

În atmosfera ideologică misană se mai testau, mai timid, și alte direcții, care însă nu se predau oficial la curs, ci făceau obiectul unor abordări în special în cadrul taberelor yoghine anuale, ritualice, de la Herculane și de la mare (prilej de socializare și cuplaj pentru mulți): direcția extraterestră, reprezentată de interesul lui Dan Bozaru, instructor VIP la Iași, pentru meditații cu yantra extratereștrilor (se spunea că vizualizase o entitate într-o astfel de meditație, un prim contact), direcția Shambala (revenim mai jos), direcția ocultei mondiale și a masoneriei universale, promovată cu apetit din 1993 de către Bivolaru, prin proiecția unui film de 6 episoade despre subteranele masoneriei engleze.

În 1992, apare în revista *Magazin științific* un serial în patru episoade, realizat de ziaristul specializat pe paranormal, Ion Țugui, în care e prezentată o discuție

extra safety, they were keeping the books hidden across different locations so that, in the eventuality that one of them would had been discovered, the rest could have been be saved. Hospitalized in a psychiatric confinement (Poiana Mare) at the moment of the Revolution, Bivolaru would emerge rehabilitated and would found, in 1990, the famous MISA (The Movement for the Spiritual Integration in the Absolute) making use of his previous public speech experience exercised clandestinely in some public house-halls.

Among all other esoteric variations available on the market, MISA would emerge as the most efficient and lucrative yoga course in Romania. The course in itself consisted of a weekly 3 hours yoga sessions always completed with a 4 page written material. During each session, a new yoga technique was thought so that, in the end, for the ones who started the course in 1990s the course has not yet finished- them being in the 28th year of yoga. Along traditional hatha yoga techniques, purification and meditation methods (Laya) the course also consisted of a compilation of new age, after various directions which gradually addressed elements of astrology, naturism, positive thinking, diet, Tantra, kalachakra in order to arrive in recent years to forms of yoga mahamudra.

The futurologist philosopher Bruno Wurtz was one of the few who had the necessary theoretical background to figure out what was going on. In 1992 he published the thesis *New Age: the holistic paradigm or the Re-enchantment of Aquarius*, in which he expounded the premises of the Aquarian movement, a singular insight within the Romanian publishing space.

Among the figures that the Aquarius conspiracy was promoting, some have been successfully used, referenced and advanced also inside MISA's ideational universe: Sri Aurobindo (his concept of integral yoga), Osho (of whom a translation of *Tantra Spirituality* had previously been published under his older name of Rajneesh), Gurdjieff (it was also a missionary publishing house which translated an important work of Uspensky on Gurdjieff's system namely: *Fragments of Unknown Lore*), but all that rather in the pseudo-formal ambiance of conferences organized outside the main course.

MISA would generate enthusiasm in the first years after 1990, when hundreds of learners would pack halls in Bucharest and in the suburbs. Internet and YouTube were not a thing and the content of the classes were quasi accessible to someone unused to going abroad.

An approximate evaluation stated that, over time, about 40,000 people walked in MISA while in Elta, a pronouncedly New Age influenced movement, there were about 20,000.

At Bivolaru's suggestion and based on his fellow entourage's passionate interest and expertise, the first courses of Ayurveda and even of Shaivism and Tantric Alchemy would open later on (many young medical students as well as resident doctors got involved in organizing this Ayurveda course).

In 1997, Nicolae Catrina, a prominent figure in MISA, officially launched the course in shaivism – this sophisticated philosophy upon the essence of the Absolute –with a dream and an aspiration that this spiritual tradition, whose last exponent was Lakshman Joo, could remain alive in Romania through a spectacular deterritorialization.

From 1992 and 1993 onward, some notions of shaivism started to circulate already inside the informal atmosphere inside the course, leaked in by a fascinated instructor: Spanda (the cosmic vibration), the tattvas, the Kaula school, Abhinavagupta with its famous treatises on Tantraloka and Tantrasara, rasa – the famous theory of taste from shaivite aesthetics.

Something which was extremely exotic, fascinating and, possibly, redeeming.

"Shaivism from Kashmir!", whispered our teenage minds, excited by this spiritual delicacy, without really knowing what is it actually about – it was just that we had in front of us the most refined philosophy ever formulated by a (para)human mind with its existential floors / thresholds / layers emanated by the absolute from top to bottom, down to the humble, physical realm, through 36 tattve – stages or principles of manifestation.

Initially tested within a restricted access settlement, the classes would launch officially in 1997 and were recorded on videotape in order to be further screened for later generations of students (therefore, as was the case with the yoga class, the shaivism course did not end until today and it now celebrates 20 years of existence).

Within the MISA-ideological atmosphere, other directions were shyly tested, although they would not be officially taught during class, but turned into the object of different approaches inside the annual yoga camps, from Herculane and the seaside (reason for socializing and hookups): the extraterrestrial direction favored by Dan Bozaru's interest in meditation with alien's yantra (of which, it was said, he had experienced a first time contact during a session – he was a VIP instructor from Iasi), the Shambala direction (to which we will return below), the worldwide occult and universal freemasonry direction, passionately promoted in 1993 by Bivolaru through the screening of a movie consisting of 6 episodes on the underworlds of English freemasonry.

The 1992's inside of *Science Review* [*Magazin Științific*] featured a series of 4 episodes produced by Ion Țugui, a journalist specialized in the paranormal which rendered a talk with a certain Count Incapucciato who claimed he had succeeded to enter Shambala and bring in amendments and news for Romania.

A year later, by the seaside, another important lieutenant of Grieg, Claudiu Trandafir, announced that he had stepped into Shambala himself, following some meditation in Dâmbovicioara cave, but only inside its subtle realm since Shambala no longer existed in a physical realm. As it has been pointed out to him, yogi should organize some meditations inside the Carpathian caverns in order to cleanse the veins of the Earth.

An important fact, the yantra promoted by MISA, Shambala's yantra, a drawing of a sink's drain trap, exercised a manifest fascination for many. It is being used also in Thailand by the Agama school, established in 2002 by one of Bivolaru's ex-disciples, Narcis Tarcău, a school which has a widespread success among westerners (in 2016 Agama had branches in 24 countries). The origin of yantra lies in a drawing in a book about Shambala written by a French author, a drawing, however, which is not attested in Tibetan iconography.

Valentina – the fortune teller – had launched the hypothesis of possible tunnels beneath Bucegi, Sfinx in Florin Gheorghiță's book *The Valentina Phenomenon* (1998), a topic which would later be explored in the novels of Radu Cinamar (*alias* Dan Bozaru) in which he claimed that the satellites of the Pentagon have spotted an enormous hall beneath the mountain (titled the Screenings Hall) and tunnels which shelter an immemorial centre endowed with alien technology which allowed for sight of any monument in the history of mankind.

In *Express Magazine*, Bivolaru published a successful series on the topic of Tantra, which would be later gathered in *The Art of Love in the Orient*. The Grigore Preoteasa auditorium in the Students Cultural House – with over 600 seats – hosted a talk between the Church's forefronts and yoga professors such as Andru, Grieg, Mario on a hoax/snare topic: yoga and Christianity. In reality the priests were complaining about the insolence of the students.

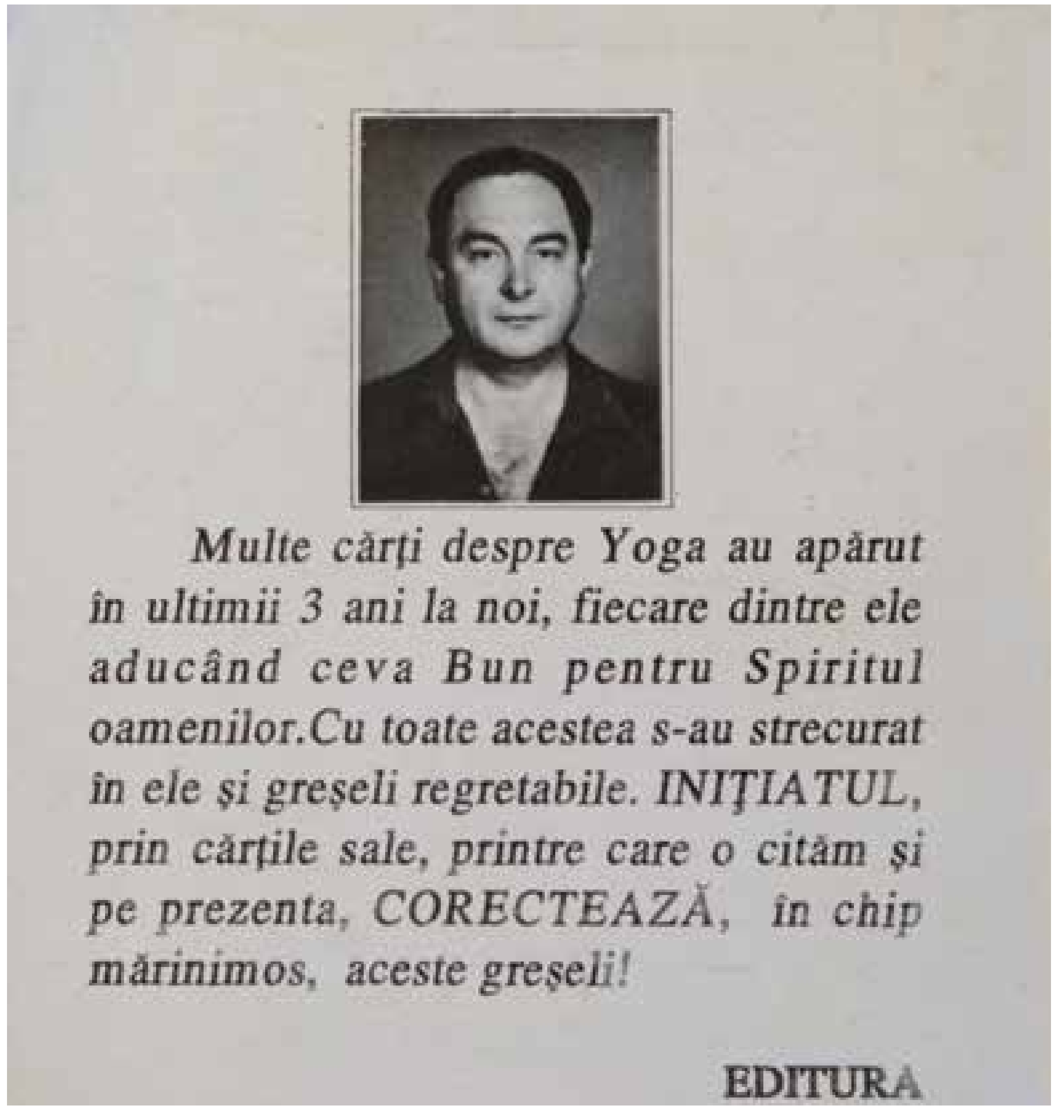
But what has been specifically misian was the neotantric trend emanated from the top. If during classes one would practice years on end mainly hatha yoga, inside the ideational universe of MISA, one would focus on sex without ejaculation or orgasm for the "transmutation and sublimation of sexual energy on top levels of being". MISA-yogi are also the ones who published the first works on sexual techniques, specifically: Mantak Chia, *The Taoist Secrets of Love*, with its MISA-adjusted subtitle: *Secret Oriental Techniques of Awakening and Sublimation of Masculine Sexual Energy* and the famous three volume-work of Nik Douglas and Penny Slinger, *The Secrets of Ecstatically Transfiguring Love-Making in Tantra Yoga*.

Two other magic words of those years were Tantra and Maithuna! Dan Bozaru delivered even an adjusted translation that avoided copyright rules of Arthur Avalon's *The Serpent Power: The Secrets Of Tantric and Shaktic Yoga*, a book about Kundalini Shakti, the mysterious energy found dormant at the bottom of the spine. In 1995, Nicolae Catrina publishes, under his own pseudonym, but omitting the name of the prestigious researcher on Shaivism Lilian Silburn, a book titled *Bhakti. Yoga of Endless Love and Frantic Aspiration Towards God*, which was a mere reproduction of Silburn's 1979's *Bhakti. Le Stavacintamani de Bhattarayana*.

Within seaside camps nudity was being practiced at the Frenchman's Gulf, Costinești, the ultimate MISA

cu un anume Conte Incapucciato, care pretinde că a reușit să pătrundă în Shambala și vine cu îndreptări și vești de acolo pentru România.
Tot în '93, la mare, un an mai târziu, un alt locotenent important al lui Grieg, Claudiu Trandafir, anunță că a pătruns el însuși în Shambala, în urma unor meditații în peștera Dâmbovicioara, dar în plan subtil, Shambala nemaiexistând în plan fizic, unde i se sugerează ca yoghinii să organizeze niște meditații în peșterile din Carpați, pentru a curăța venele pământului.
Fapt important, yantra promovată de MISA, yantra Shambalei, un desen de forma unui sifon de chiuvetă, exercită o fascinație evidentă asupra multora. Ea este folosită și în Thailanda de către școala Agama, o școală de yoga înființată în 2002 de un exdiscipol important al lui Bivolaru, Narcis Tarcău, care are un pronunțat succes la occidentali (în 2016, Agama avea filiale în 24 de țări). Originea yantrei este, se pare, un desen dintr-o carte a unui autor francez despre Shambala, dar nu este atestată în iconografia tibetană.
Clarvăzătoarea Valentina lansează în cartea lui Florin Gheorghiță, *Fenomenul Valentina*, 1998, tema tunelelor de sub Bucegi, Sfinx, care va fi exploatată mai târziu în romanele lui Radu Cinamar (*alias* Dan Bozaru), în care se susține că sateliții Pentagonului au sesizat sub munte o sală gigantică (numită Sala Proiecțiilor) și tunele, în care s-ar afla un centru imemorial cu tehnologie extraterestră, care permite vizualizarea oricăror momente din istoria umanității.
În *Express Magazin*, Bivolaru publică un serial de succes cu tematică tantrică, articolele sunt adunate ulterior în *Arta iubirii în Orient*.
La Casa de cultură a studenților Grigore Preoteasa (cu o aulă de 600 de locuri) are loc o discuție între fețe bisericești și profesori de yoga precum Andru, Grieg, Mario – tema capcană: yoga și creștinism. Popii se plâng de impertinența studenților.
Dar, în primul rând, ceea ce era specific misan era direcția neotantrică imprimată de la vârf. Dacă la curs se făcea ani de zile în principal hatha yoga, în universul ideatic al yoghinilor misani se pune accentul pe sexul fără ejaculare sau orgasm, pe „transmutarea și sublimarea energiei sexuale în etajele superioare ale ființei". Tot misanii sunt cei care publică și primele lucrări cu tehnici sexuale mai precise: Mantak Chia, *Secretele taoiste ale iubirii*, cu subtitlul adaptat misan, *Tehnici orientale secrete de trezire și sublimare a energiei sexuale masculine* și celebra lucrare în 3 volume a lui Nik Douglas și Penny Slinger, *Secretele amorului transfigurator extatic în Tantra Yoga*.
Tantra și Maithuna, alte două cuvinte magice ale acelor ani! Dan Bozaru dă chiar o traducere adaptată și ocolind legile copyrightului la Arthur Avalon, *Puterea Șarpelui*, carte despre Kundalini Shakti, energia misterioasă aflată latent la baza coloanei vertebrale.
În 1995, Nicolae Catrina publică sub numele lui, omițând numele prestigioasei cercetătoare a shivaismului, Lilian Silburn, *Bhakti. Yoga iubirii nesfârșite și aspirației frenetice către Dumnezeu*, care nu făcea decât să reproducă, în fapt, *Bhakti. Le Stavacintamani de Bhattarayana*, lucrare apărută în 1979.
În taberele de la mare se practica nudismul în Golful Francezului, Costinești, fief prin excelență misan.
E promovat amorul liber, detașat, minunat – ca instrument de evoluție spirituală. All we need is tantric love.
Se creează un adevărat vocabular yoghino-misan după care recunoști cursantul, un soi de limbaj de lemn dacă nu e variat îndestul: totul e divin integrat, consacrat, transmutat și sublimat, shakti, vira, tapas, nauli, uddiyana bandha țin de repertoriul tehnic cu care fiecare s-a familiarizat ș.a.m.d. În fiecare an, cursantul e inițiat în una din cele 10 Mari puteri cosmice din panteonul tantric, iar în cadrul inițierii, cursantul capătă o mantra cu care putea lucra cu zeița respectivă prin intermediul procedeului Laya yoga.
Se spune că Grieg ar fi un maestru eliberat, venit aici dintr-o lume cu nivelul pe Vishuddha chakra, adică dintr-o lume extrem de elevată față de a noastră, că are puteri enorme, oamenii care luau contact cu el susțineau că sunt impulsionați de câmpul lui de forță etc.
E editată o broșură cu profețiile lui Sundar Singh, unde România e desemnată ca viitorul Nou Ierusalim. Se discută despre asemănarea Casei Poporului cu Palatul Potala din Lhasa.
Filmul (și teatrul) inițiatic ajunge la mare preț: *Santa Sangre* de Jodorowsky sau *Flautul tăcut* sunt instrumente necesare de introducere și elevare. Pentru dezinhibare și orizont tantric, e folosit ca exemplu inspirator *Orhideea sălbatică*, filmul cu Mickey Rourke și Jacqueline Bisset.
Același Claudiu Trandafir susține în 1995 cu succes un curs de parapsihologie în cadrul Universității Ecologice. Mulți cursanți de la cursul de yoga se înscriu la universitate doar pentru că predă Claudiu.
Urinoterapia șochează mass-media acelor ani, care începe să publice articole defăimătoare și lipsite de profesionalism la adresa yoghinilor: ei beau pipi, fac orgii sexuale, se așează goi în spirale (meditația în spirală, în dispunere pe șiruri zodiacale, fiind un alt icon și produs specific misan), iar, mai târziu, fac filme erotice. Yoghinii le consideră atacuri la comandă masonică.
Bivolaru face pariu că va provoca dispariția ziarului *Cuvântul* prin meditație. În șase luni, ziarul dă faliment.
Ion Dumitrescu, un tâmplar fără studii superioare, lansează în 1990 Elta Universitate, organizație ce promovează un amalgam de idei antropozofico-naturisto-new age-iste. În Manualul de metafizică al mișcării, pe prima pagină, se precizează: „Acesta este primul Manual de Metafizică ELTA, bazată pe Principiile spiritualității universale. Formarea nucleului fraternității universale a omenirii, fără diferență de rasă, credință sau culoare. Încurajarea studiului comparat al religiei, filozofiei, științei. Cercetarea inexplicabilei legi a naturii și a puterii latente din om."
Principiile prime enunțate în metafizica Elta sunt:
1. Sunt ceea ce gândesc
2. Îmi ridic vibrațiile
3. Nu mi-e teamă de nimic.
Acestea sunt necesare pentru a doua naștere, se precizează. Din titlurile capitolelor: Subconștientul, Astrologia, Fiii întunericului, Meditația, Alimentația, Femeia, Jurnalul, Apocalipsa, Sexul, Strategia vieții, Somnul, Haina, Teama de viață, Crist, Învățătorul.
Se promovează vegetarianismul, bucătăria fără foc, hrana vie, sexul fără ejaculare, jurnalul ca instrument spiritual, berea e considerată aliment superior, iar fumatul încurajat pentru că aduce azot (element dinamic) în corpul nostru de carbon leneș.
Eltiștii editează revista de metafizică *Elta*. Instructorii trimiși să susțină cursuri în țară sunt îmbrăcați complet în alb și fumează în pauze țigări care nu se văd în plan astral. Se predau elemente de astrologie, teozofie, alimentație. Taberele de pe Rarău devin legendare în biografia cursanților. Toți țin jurnale.
În zona creștin-ortodoxă are loc în 1992 ceea ce s-a numit fenomenul sau erezia de la Pucioasa. În lucrarea *Sectologia sau în Apărarea dreptei credințe*, 1999, avem parte de un rezumat răutăcios al mișcării: „«Neprihăniții pucioși»" își au originea în secta transcendentaliștilor, care a bântuit unele cugete, în afara Bisericii, în anii '80-'86. Inițiatorul, sculptorul Marian Zidaru (cu soția Victoria), fost bursier Humbold, s-a întors «credincios». Cele ce au profețit au fost surorile «vizionare» Virginica (+1992), îngropată în incintă, declarată «sfântă», căreia i s-a alcătuit un «acatist» și Mihaela, energizata... Respectivele l-au avut duhovnic pe Cuviosul Irineu Pop de la Mănăstirea Sinaia, căruia acesta le-a căzut victimă. Așa se explică «binecuvântarea» episcopului pentru «Noul Ierusalim», care, apoi, a retractat. Clădirea

fief. Free love was all in, detached and marvelous as an instrument of spiritual evolution. "All we need is tantric love". A veritable yoghi-MISA vocabulary had been generated, through which one recognized a fellow student, a kind of language which quickly became automated if one did not try to vary it enough: everything is sublimely integrated, consecrated, transmuted and sublimated: shakti, vira, tapas, nauli, uddiyana bandha follow a technical repository with which everyone familiarized him/herself with. Each year, the student was initiated in one of the 10th Great Cosmic Powers from the tantric pantheon. During the initiation rite the student was endowed a mantra with which he could work for the respective Goddess through the Laya yoga procedure. It is said that Grieg had been a liberated master descended here from a Vishuddha chakra level, that is, from an extremely elevated world unlike ours and that he holds enormous powers. People with whom he came into contact later claimed that they felt impelled by his force field.
A brochure with the prophecies of Sundar Singh was issued in which Romania was designated as a future New Jerusalem. A semblance between the House of the People [Casa Poporului] and Potala Palace from Lhasa had been discussed. Initiation films and initiation theater became highly valued. *Santa Sangre* by Jodorowsky or *Circle Of Iron* were necessary instruments for intromission and elevation.
Wild Orchid with Mickey Rourke and Jacqueline Bisset was being used as a tool for loosening up and for tantric inspiration.
The same Claudiu Trandafir successfully convened a course in Parapsychology at the Ecological University. Many students from the yoga class enrolled to this University just because Claudiu was teaching. Urine-therapy shocked the mass-media of the time, which started to report vilifying articles towards yogi which displayed a complete lack of professionalism: they drink pee, engage in sexual orgies and spiral meditation (spiral forming meditation in the shape of zodiac signs being another icon and product specifically misan) and later they make erotic movies. Yogi considered them as freemasonry-backed attacks. Bivolaru bet that he would bring in the dissolution of The Word [Cuvântul] magazine through meditation. Six months later the magazine went bankrupt.
Ion Dumitrescu, a carpenter without superior education, launched in 1990 Elta University, an organization that promoted an amalgam of anthropo-philosophical naturist New Age ideas. On the first page of the movement's Metaphysics Guidebook, is was stated: "This is the first ELTA Metaphysics Guidebook grounded on the principles of universal


Multe cărți despre Yoga au apărut în ultimii 3 ani la noi, fiecare dintre ele aducând ceva Bun pentru Spiritul oamenilor.Cu toate acestea s-au strecurat în ele și greșeli regretabile. INIȚIATUL, prin cărțile sale, printre care o cităm și pe prezenta, CORECTEAZĂ, în chip mărinimos, aceste greșeli!

EDITURA

spirituality. It is the forming nucleus of mankind's universal brotherhood without discrimination in race, religion or colour. It encourages compared religions, philosophy and science studies and the research of the unfathomable found in nature's laws and of the latent power residing in Man."
The prime principles stated in the metaphysics are:
1. My thought is what I am.
2. I elevate my vibrations.
3. I fear nothing.
These principles are necessary for a rebirth.
The titles of the chapters in the book went as follows: The Subconsciousness, Astrology, the Sons of Darkness, Meditation, Dietary, the Woman, the Journal, Apocalypse, Sex, Life Strategy, Rest, Dress, Fear of Life, Christ, the Teacher.
Vegetarianism, fire-free cooking, live feed, ejaculation-free sex, the journal as spiritual tool, beer as superior nourishment, smoking (advocated for its production of nitrogen in our sluggish body) all were encouraged within these chapters. The trainers sent to deliver speeches across the country were completely dressed in white while smoking during seminar breaks as cigarettes are invisible to celestial sphere. Elements of astrology, theosophy, dietary all thought during class. The camps on Rarău become legend within the disciples' memory. They all kept journals.
In the Christian-Orthodox sphere, the Pucioasa phenomenon occurs in 1992. In his work, *Sectarianism-science or the Apology of the One True Faith*, we are given a mischievous synopsis: "'The righteous small-leavers' originate from the transcendentalist sect which haunted some minds outside the Church in the years between '80 and '86. Its initiator, the sculptor Marian Zidaru (together with his wife Victoria), a former Humboldt scholarship holder turned believer.
Its prophets, the visionary sisters Verginica (+1992), buried within the grounds, declared a saint and to whom a litany had been compiled, and Mihaela the energized. They had the devour Irineu Pop from Sinaia Monastery as spiritual confessor, who would later become one of their casualties. This explains the bishop's 'blessing' for the New Jerusalem which was later recalled. The unusual edifice quickly rose with the aid of pan-pipe player George Zamfir and that of builders from the army.
With the assistance of the Ziggourat's legion the nation's heretics which praised the Holy Ghost inspired art adjoined. Exhibitions, films, tv series with the New Jerusalem have managed to intoxicate other Romanians.

curioasă s-a ridicat repede cu ajutorul naistului George Zamfir și constructorilor ajutați de armată. În ajutorul obștii ziguratului au venit mulți eretici ai neamului, lăudând arta «inspirată» de Sf. Duh. Expoziții, filme, emisiuni cu Noul Ierusalim au intoxicat câțiva ani pe români. S-a tipărit o biblie ierusalimiteană: «Cuvântul lui Dumnezeu» (1996) – mult lăudată de poeți și scriitori – și care conține erezii mai grave ca în primele veacuri creștine."
Ghilimelele din citat aparțin comentatorului bisericesc și fac parte din tehnica de denigrare.
În noiembrie 1992, în cadrul Adunării Eparhiale de la Cluj, Irineu Bistrițeanul, care fusese forțat de BOR să se delimiteze de mișcare, face un act de mărturisire. În fața Patriarhului și a Sinodului, el dă o declarație de bun simț, în care detaliază fenomenul: „În urmă cu opt ani, ca viețuitor la sfânta Mânăstire Sinaia, am luat cunoștință despre un fenomen religios, care există și astăzi la Pucioasa (lângă Târgoviște), unde unei persoane modeste i se comunică mesaje din altă lume. Din conținutul mesajelor și din comportamentul persoanelor ce viețuiesc acolo și al celorlalți care cunosc fenomenul, nu am observat nimic primejdios pentru biserică. Ceea ce ar fi, poate, șocant, este faptul că există în acel loc un șir de profeții transmise printr-o persoană. Ceea ce, de asemenea, pare exotic este faptul că se vorbește elogios despre România, menită a fi «salvarea popoarelor», «aleasa Mea din zilele acestea», «Cetatea strălucirilor», «Canaan din vremea aceasta». Se spune că: «Domnul este în lucru peste România, să facă din ea Sion ceresc și Ierusalim nou și s-o ridice deasupra tuturor înălțimilor de pe pământ». Este vorba de un plan expres al lui Dumnezeu cu această țară, despre care El Însuși spune: «De la naștere am ales-o și am binecuvântat-o să fie aleasa Mea și să vin să Mă slăvesc în ea cu slavă văzută în zilele ce vin. Dumnezeu este și lucrează, și nimic nu se lucrează în afara planurilor Sale». Și mai grăiește: «Vreau s-o ridic din țărână pe cea iubită, vreau să scot răul din ea și să Mă slăvesc în ea, ca să vadă popoarele pe cea iubită, pe cea oropsită».
În urmă cu vreo doi ani, s-a dat un mesaj în care a fost poruncă de a se construi un «templu» cu 12 porți și 33 de turle pe locul unde curg profețiile. Cerându-mi-se acest lucru, direct și personal m-am implicat în această ctitorie, știind bine că aceasta ar putea să-mi pricinuiască necazuri. Ceea ce se întâmplă la Pucioasa nu este chiar atât de simplu, ca să spui că ai pus capăt și ai terminat. Iată de ce:
1. Din punct de vedere istoric, lucrarea există din anul 1955. N-am inițiat-o eu și nici nu pot eu să-i opresc cursul istoric, fiindcă va continua, cu siguranță, și fără mine.
2. Cât privește fenomenul, nu l-am inventat eu. Mă depășește și tocmai de aceea nu pot să mă pronunț și să-l calific ca fiind de la cel rău. Îmi este frică. Nu am temeiuri spre a proceda în acest sens, mai ales că de opt ani am văzut multe minuni săvârșindu-se acolo, iar unele mesaje erau însoțite de mireasmă de trandafir."
Ca o impresie personală, limba folosită de Dumnezeu în Cuvântul lui Dumnezeu mi s-a părut destul de arhaică și bolovănoasă. Iată însă un fenomen de channeling chiar la începutul anilor '90, cu impact major asupra unui grup de oameni.
Fenomenele de bioplasmă de la pădurea Baciu, Cluj, sunt readuse în atenție de cercetătorul clujean Adrian Pătruț, în volumul *De la normal la paranormal*, 1992. Astfel, inițial fotografiind în gol, la developare se constată prezența pe peliculă a unor forme cu aspect nebulos, bioplasmatice, de varietăți interconvertibile: „albă, neagră, gri și, mult mai rar, colorată". Misanii fac o descindere cu gurul lor între ei. Din păcate, vremea e proastă, plouă, dar se face o meditație.
De remarcat două fenomene care au loc în ambianța misană:
1. Nașterea unor grupuri care practicau teatrul inițiatic ca o metodă de dezinhibare și exhibare de conținut tantrico-spiritualo-ideologic (figura fondatoare a fost Carmen Enache, fostă păpușăreasă, cea care a format grupul din jurul teatrului Sophrozin; peste ani, sub numele de Bella Maestrina avea să semneze regia unor filme erotice misane, care promovau continența sexuală și orgasmul urinar cu titluri precum *To Pee Or Not To Pee For Ecstasy, Ecstasy Water, Kingdom Of Golden Pee, Shiny Pee Sea*). Astfel, un soi de tradiție a teatrului amator, de brigadă, de sorginte populară, era translat într-o zonă aparte a experimentului teatral.
2. În directă legătură cu aceasta, s-au dezvoltat anual celebrele concursuri de Miss Shakti Costinești, unde se testa idealul de femeie tantrică, liberă, spontană, minunată și dezinhibată.
Ceea ce era extrem de spectaculos, pe lângă faptul că participantele se expuneau nud, erau dansuri, reprezentări, scene create în mod colectiv de fete, care formau ansambluri de corpuri umane cu efect sculptural-coregrafic de impact, ilustrând extaza tantrică și un soi de ethos orgiastic social transindividual. Dacă vom corela acest aspect mai puțin cunoscut profanilor cu spirala misană, vom admite că, în domeniul reprezentării corpului, MISA a inovat extrem.
În ciuda aspectelor controversate legate de MISA, trebuie spus că suficient de multe persoane au practicat cu succes diverse tehnici yoghine, fără a lua în considerare toate ideologiile parazite vehiculate în suculenții ani '90. Sărăcia materială a fost compensată de pofta recuperărilor new age. În acest sens, MISA și alte organizații de acest fel, au reapropriat ceea ce în America și Occident se produsese în anii '60-'70. Iar ca efecte practice, să amintim doar că Dacia Plant, una din firmele cele mai importante care comercializează produse naturiste, este fondată de doi misani. Naturism, vegetarianism, Ayurveda, yoga – sunt domenii impulsionate în foarte mare măsură în acei ani de interesul, publicațiile și cercetările inițiate de MISA. Nu exclusiv.
Este de la sine înțeles că despre anumite practici esoterice din cadrul organizației, cum ar fi frățiile de bărbați vira (grupurile Vira Mahakala și Mahavira Ananda) sau cele feminine (grupurile Venus Shakti), diluții, misiunile secrete primite de anumite femei în Japonia, nu este cazul să se vorbească public.

Jurnal de Yoga, 1993, arhiva personală a autorului (pag. 120-121)
Aghora Vidya, *Continuamente amando*, 2016.
Cadru din film (pag. 122)
Coperta 4 a unei cărți de Alexandru Doboș, 1993.
Arhiva personală a autorului (pag. 125)
Gregorian Bivolaru cu fluture așezându-i-se pe mână, an necunoscut, probabil Pădurea Baciu. Sursa: misa-yoga.blogspot.com
(pagina alăturată)

A ierusalimite Bible has been printed out - God's Word (1996)- with much appraisal from the ranks of poets and writers. The bible contains heresies more serious that the ones of early Christianity."
The inverted commas in between the quotation pertain to the ecclesiastical commentator and are part of a denigration technique.
In November 1992, within the Cluj Diocesan Gathering, Irineu Bistrițeanul who was forced by the church to distance himself from the movement, gave a confession act. Facing the Patriarch and the Synod he gave a common-sense overview of the phenomenon: "Eight years ago, as a denizen of the Holy Monastery of Sinaia, I had become acquainted with a religious phenomenon, that still exists today in Pucioasa (near Târgoviște) according to which a commoner is being communicated messages from another world (...) From within the content of the messages and the behavior of the people involved as well as the rest who are aware of the phenomenon I saw nothing that could constitute a peril for the Church. What could be considered shocking, is the fact that there exists, in that place, a series of prophecies transmitted through a person (...). Furthermore, what could appear as exotic is the fact that Romania is eulogistically talked-off as the 'savior of nations', 'my chosen one these days ', 'The Citadel of Radiances', 'The day's Canaan'. It is said that: 'God is laboring on Romania to transform it into a celestial Sion and a new Jerusalem and raise it above all earthly heights'. It is about a nominally designed plan of God in respect with this country of which he himself says: 'From its birth I have chosen and blessed her to become my chosen one. I shall come and glorify myself and glorify myself with it, within the glory of days to come. God is alive and working and nothing gets created outside his plans'. He also adds: 'I want to elevate it from the dust, the loved one, to pull out the evil in her and glorify myself into her, so that the other nations could see her, the loved one, the forsaken'. Two years ago another message stated that a temple with twelve gates and 33 steeples needs to be built on the site where the prophecies sprung. When I was personally and straightforwardly asked permission I became involved in this foundation myself, knowing all too well that this fact could bring in trouble for me. What happens with Pucioasa is not all that simple in order for one to say you're over and done with. Here are the reasons why:
1. From a historical point of view, the project dates from 1955. I have not initiated it and therefore I cannot withhold its historical progress since it is going to continue, surely, without me.
2. As for what the phenomenon is concerned, I have not invented it. It is beyond my grasp and for this reason I cannot come with a pronouncement over it, nor qualify it as being the fiend's work. I am afraid. I do not own grounds to act in this sense, more so as for eight ongoing years I had seen many miracles being performed there and many messages came with a rose-water odor (...)."
On a personal impression, the language deployed by God in the Word of God, has stroke me as archaic and coarse. What we encounter here is a channeling phenomena at the 90s debut with a major impact over a group of people.
The bio-plasma phenomena from Baciu Woods in Cluj became of interest once more to one researcher from Cluj, Adrian Pătruț, in his 1992 volume *From Normal to Paranormal*. Thus, initially as negative photographing, nebulous shapes, of unconvertible variety, "white, black, grey and rarely coloured" appears on film during processing. Misans roundup around it with their guru. Sadly, the weather is bad, it's raining but a meditation is performed nonetheless.
Two phenomena are worth being noted in the Misan world:
1. The birth of groups that were practicing initiation theatre as a method of disinhibition and exhibition of ideological, spiritual Tantric content (the founding figure had been Carmen Enache, a former puppeteer, who formed the group around the Sophrozin theater; over the years, under the name of Bella Maestrini she would direct some erotic Misan movies which were promoting sexual continence and urinary orgasm, titled as *To Pee or Not to Pee, For Ecstasy, Ecstasy Water, Kingdom of Golden Pee, Shiny Pee Sea*). Thus, a sort of tradition for amateur casemate theater of folk origin translated itself into a particular area of theatrical experiment.
2. Akin to this transformation, the famous Miss Shakti competition would be organized at Costinești, where the female Tantric ideal of a free, spontaneous, beautiful and uninhibited woman would be tested.
What was very spectacular indeed, along the fact that participants would display themselves nude, were dances, representations, sketches, created collectively by girls, who formed sculptural,choreographic body ensembles. They were depicting the Tantric trance and a variety of transindividual, orgiastic as well as social ethos. If we relate this little known aspect we would have to admit that Misa would bring major advances within the domain of body representation.
Against the controversy around MISA, it must be said that enough people have successfully practiced varied yoga techniques without taking into account all the parasite ideologies circulated over the juicy/savory 90s. Material poverty had been countervail by the new age's recuperative thrust. In this respect, MISA and other organizations re-appropriated what had been produced in the States and the West during the 60s-70s. As purposeful effects let's recall the fact that Dacia Plant – one of the main companies that sells naturistic products – has been founded by misans. Naturism, vegetarianism, Ayurveda, yoga are all spheres which have been stimulated, to a large extent, by the investment, publications and research initiated by MISA. Not exclusively though.
It goes without saying that some esoteric practices within the organization such as Vira Brotherhoods (the Vira Mahakala and Mahavira Ananda groups) or the Sisterhoods (the Venus Shakti group), dilutions, or the secret missions charged to certain women in Japan ought not make the subject of a public conversation.

Translated from Romanian by Georgiana Cojocaru.

Yoga Journal, 1993, author's personal archive (p. 120-121)
Aghora Vidya, *Continuamente amando*, 2016.
Film still (p. 122)
4th cover of a book by Alexandru Doboș, 1993.
Author's personal archive (p. 125)
Gregorian Bivolaru with butterfly on his hand, year unknown, probably Baciu Forest. Source: misa-yoga.blogspot.com (above)

Note despre instinctul creator la margine

Ovid Pop

Notes on the Artistic Drive in the Borderlands

1.
Originile Modernității nu sunt învăluite atât în mister, cât în puritate. La început, e zelul acesta de a fabrica origini pure, categorii pure, domenii pure ale activității lui humanitas. Arta este un produs adiacent al acestui prim imbold puritan. Situată în momentul fundațional al Timpului nostru, ea s-a desfășurat ca un fir (de lumină, s-ar putea adăuga), generând curente tot mai noi, dând formă instituțiilor de artă și procedurilor specializate. De asemenea, a scos la iveală o practică de subiectivare fascinantă și neliniștitoare. De fapt, se poate spune – și s-a spus, de altfel – că artiștii premoderni, artiștii din Renaștere, de exemplu, sunt artizani ceva mai diferiți decât artiștii moderni. Doar artistul modern, se spune, face artă pentru artă; adică, din punctul de vedere al subiectivității lui / ei, angajat cu totul și inextricabil în propria lucrare.

2.
Această narațiune modernistă, care a dat mari nume cu mari costuri personale (Van Gogh, Baudelaire sunt exemplele de manual) este cea care a creat mitul instinctului creator al artistului, artistei. De fapt, până și termenul de creație trimite la puritatea actului. Astăzi este ușor să vedem că inofensivitatea artei se trage și din pretenția ei de a fi deasupra și în afară. Și totuși, arta contemporană este azi izolată, pentru că este intens specializată, zăvorâtă după un zid de muzee, festivaluri, galerii și așa mai departe. Dar asta nu e toată povestea. Ce vreau să spun este că în capitalismul târziu, arta suferă de o criză generală a subiectivității. Această criză se manifestă altfel în metropolă decât la marginea producției de artă globală, depinzând de contextul local și de bunurile disponibile în câmp. Această rearticulare a subiectivității artistice poate fi încadrată și ca luptă de hibridizare, în sensul că subiectele hibride încep să disrupă și să conteste narativele puriste din Codul Occidental. Chestiunea e cum poate cineva situat la margine, cum ar spune Gloria Anzaldua, să contribuie la acest proces de hibridizare, rezistând în același timp la constrângerile din câmp.

3.
Dacă Bourdieu are dreptate în *Regulile Artei* că lupta pentru autonomia câmpului, cerută în numele artei, e emancipatoare, în sensul în care contracarează controlul politic și financiar, e de asemenea adevărat că autonomia iese din nou la suprafață în câmpul subiectivității, sub forma mecanismelor disciplinare. La mijloc e un joc de putere, ceva întrutotul modern. De fapt, acest joc n-ar fi avut nici un sens în societățile preindustriale (sau în cele nonoccidentale), se crede, unde principiul statutar prevala asupra oricărei forme de funcționalism. Totuși, din punctul de vedere al procesului de subiectivare, producția de artă de tip modernist are în miezul ei un paradox paralizant: acela că trebuie să răspunzi chemării din tine, să scoți material artistic dinăuntru afară, ca să zic așa, și, în același timp, să fii expert în câmpul artei. Pe această dinamică de psiho-fugă se bazează câteva din excesele și ciudățeniile pentru care artiștii, artistele au fost acuzate în secolul trecut: că ar fi naționaliști (adică experți în națiuni), ori prea boemi, ori narcisiști, ori că ar duce o viață burgheză parazitară, ori că ar urma orbește linia trasată de un partid sau altul etc. etc. De fapt, toate aceste caracteristici nu sunt subiective, în sensul în care artiștii, artistele se nasc așa, sau că ei, ele ar avea anumite înclinații deosebite de alte profesii; ci sunt mai degrabă efecte ale subiectivării în câmpul artei, care e plin de contradicții, de reguli care se abrogă una pe cealaltă.

4.
Privită pe latura efectelor istorice, devine evident că această metodă imanentă de transfigurare a lumii în produse de artă îi privilegiază pe bărbații occidentali, educați în cultura înaltă. Printr-un gest de autosuficiență, pe care Walter Mignolo l-ar numi ego-politic, artiștii moderni (și teoreticienii post-moderni de azi) postulează subiectul occidental ca locus și ca agent al transformării artistice radicale. Această repetiție iterativă e fundamentul pe care se ridică privilegiul epistemic. Și împotriva căruia subiectul hibrid și subaltern se revoltă.

5.
În culturile est-europene, unde paradigma modernistă a fost îmbrățișată după ce procesul de formare a statelor se încheiase, subiectul în căutarea artei o descoperă dincolo de romantism sau de structura birocratică a statului. Arta devine ceva care ține de viața de zi cu zi sau de latura prea umană a existenței. În timpul regimului socialist, principiul modernist de eludare a cenușiului imperativ politic, prin invocarea unei ordini artistice mai înalte sau mai profunde, dobândește o nouă semnificație. E folosită împotriva Partidului. Și aceste Weltanschauung și Welteinstellung se răspândesc într-o întreagă clasă de oameni cultivați. Dar imperativul modernist, cu a sa celebrare a individului în detrimentul clasei sau nației, a avut dintotdeauna și un impact disruptiv. Asupra națiunilor proaspăt formate, operează cu forța unei dislocări epistemice; șterge, strămută și rescrie așa numitele trecuturi tradiționale. Și întotdeauna admite dominarea subtilă a culturilor occidentale. (Câteodată subiectul modernist pur și simplu disprețuiește aceste „relicve", care în ochii săi nu au nici o justificare istorică; câteodată, când condițiile politice permit acest lucru, preferă să le ignore maiestos). E de dezbătut cât de rațională sau de necesară istoric a fost această naștere a câmpului artistic disociativ la Londra sau la Paris. Sau dacă se poate vorbi în acest caz de o transformare moleculară, ca la Gramsci. Dar la Varșovia sau București, această

1.
The origins of Modernity are shrouded not so much in mystery, but in purity. In the beginning there is this zeal for forging pure origins, pure categories, and pure domains of human activity. In the name of the humanitas. Art is but one by-product of this puritan first impetus. Located at the foundational moment of our Time, it has spun like a thread (of light, one might add), engendering ever new currents, shaping art institutions and specialized procedures. It has also brought forth fascinating, unsettling practices of subjection. In fact, one can say – and it has been said – that pre-modern artists, Renaissance artists, for that matter, are craftsmen of a different sort than the modern artist. Only the modern artist, they say, works for art's sake; that is, from the point of view of his or her subjectivity, fully and inextricably engaged with the work.

2.
It is this modernist narrative, which created great names at great personal losses (Van Gogh, Baudelaire are textbook examples), that forged the myth of the artist's drive to create. In fact, even the word creation points to the purity of the act. Today it is easy to see that art's harmlessness derives partially from its claim to be above it all. However contemporary art is isolated today also because it is highly specialized, sealed off behind a wall of museums, festivals, galleries and so on. But this is not the whole picture. My point is that in late capitalism art suffers from a general crisis of subjectivity. This crisis manifests itself differently in the metropolis than at the margins of the global art production, depending on the local cultural context, and on the assets available in the field. One can frame this reshaping of the artistic subjectivity also as a struggle for hibridity, in the sense that hybrid subjects start to disrupt and contest the purist narratives of the Western Code. The question is, how can one, situated in the borderlands, as Gloria Anzaldua puts it, contribute to this process of hybridization, while in the same time resisting the field constraints.

3.
If Pierre Bourdieu is right in *The Rules of Art*, that the struggle for an autonomous field claimed in the name of art is emancipator in the sense that it fights back political and financial control, it is also true that autonomy re-emerges in the field of subjectivity as disciplinary mechanisms. This is a power game, something completely modern. As a matter of fact, this game would have made no sense in pre-industrial societies (or non-Western societies, for that matter), where the statutory principle prevailed over any kind of functionalism. However, from the point of view of the process of subjection there lies a paralyzing paradox at the heart of the modernist art production: that one has to find the call in him or herself, to pull artistic stuff out, so to say, and, in the same time, be the expert in the field. This psycho-fugal dynamics underlies some of the excesses and peculiarities for which the artists have been accused during the last century: that they are nationalists (that is, experts in nations), or too bohemian, or narcissistic or they lead a parasitic bourgeois life, or they blindly follow the guideline of a certain party, etc, etc. In fact, all of these characteristics are not subjective in the sense that artists are born like this, or that they have specific inclinations unlike other professions; but these are rather effects of subjection within the artistic field, which is full of contradictions, full of rules abrogating one another.

4.
Seen in its historic effects, it becomes self-evident that this immanent method of transfiguring the world into artistic products privileges highly educated Western males. In one self-congratulatory gesture, which Walter Mignolo would call ego-political, modern artists (and post-modern art theoreticians today) postulate the Western subject as the locus and the agent of radical artistic transformation. This iterative repetition is something on which epistemic privilege is grounded. And against which the hybrid, subaltern subject revolts.

5.
In the Eastern European cultures, where the modernist paradigm was embraced after the state building process was completed, the subject in quest for art discovers it beyond the romantic or bureaucratic structure of the state. Art becomes something that belongs to the daily life or to the all to human side of our existence. During the socialist rule, the modernist principle of eluding the gloomy political imperative by means of invoking a higher or deeper artistic order gains a new meaning. It is held against the Party. And these Weltanschauung and Welteinstellung spread across a whole class of cultivated people. But the modernist imperative, with its celebration of the individual to the detriment of the class and/or nation, have always had a disruptive impact. Upon the newly formed nations, it operates with the force of an epistemic displacement; it erases, relocates or overwrites the so-called traditional pasts. And it always acknowledges the subtle domination of the Western cultures. (Sometimes the modernist subject simply despises these "relics", which in its eyes have no historical justification; sometimes, when the political conditions allow that, it prefers to ignore them majestically). It is debatable how rational or historically necessary this emergence of a dissociative artistic field in London or Paris was. Or if one can speak in this case of a molecular transformation, to use Gramsci's term. But in Warsaw or Bucharest this modern metanoia, the turn of the subject upon itself in order to create

metanoia modernă, această răsucire a subiectului asupra lui însuși, cu scopul de a „crea" arta, a întărit nu numai colonialitatea cunoașterii, cum scriu astăzi decolonialiștii latinoamericani, ci a dat contur sensului ființei subalterne în lume. Doar prin acest complex dispozitiv de reflectare individuală și de re-producere artistică se poate explica forța de impunere a Marii Narațiuni Universale la margine.

6.
De vreme ce contradicția inerentă din estetica modernă e că proclamă arta ca fiind o căutare universal umană, măturând în același timp tot ce contravine criteriilor ei de artă, orice artistă, artist de la margine reprezintă o provocare pentru sistemul de artă. În sensul acesta, arta ce revendică în mod critic localul de la margine câștigă concomitent autoritatea de diferențiere. Aceasta înseamnă: să contești frontierele discursului și să stabilești un spațiu de negociere a autorității culturale. Și mai înseamnă să începi de la prezentul disjunctiv al enunțului, căci în Europa de Est subiectul e, prin forța imperativului colonial, mai mult o așchie. În acest sens, prin traumatica venire pe lume în Modernitate, artiștii, artistele din Est sunt hibride, iar observația lui Brâncuși potrivit căreia „în artă nu sunt pașapoarte" este pur și simplu greșită.

7.
În câmpul de artă, „occidental" nu este un loc pe hartă, ci un mod de organizare a practicilor de producție a lucrului artistic (recognoscibil ca atare); este în egală măsură un sistem de referințe și coduri legitime, de rupturile recunoscute cu aceste referințe și coduri. Asemenea modului corporativ de producție, „occidentalul" în artă operează într-o infrastructură de bule și tuneluri flexibile – sau altfel, e deteritorializat. Dar spre deosebire de modul corporativ de producție, el operează pe o piață simbolică (destul de diferită de piața economicului), având propriile instrumente de dominare și resurse de divergență și rezistență. Această logică internă a fost câștigată în mod istoric și este încă parțial intactă în epoca neoliberală. Pătrunzând în acest câmp intens și subtil stratificat, subiectul de la margine suferă deja o serie de fragmentări, sfâșieri și desprinderi. Această mișcare formativă de înstrăinare, făcută pentru a dobândi vizibilitate în câmp, deschide și consolidează falii – de clasă, de gen, ca să numesc două dintre cele mai trainice falii. Este un proces reluat periodic (ceva ca stadiul oglinzii la Lacan sau o interpelare), nu un eveniment fondator. În acest sens, se poate spune că întotdeauna e o tensiune precipitată prinsă în procesul de subiectivare, care-și trage puterea și fragilitatea din diferența marginală. Cineva sau ceva, care se deosebește, lasă urme pe piele. De aceea, pielea est-europeană, fie că-i în câmpul artei sau în cel epistemic, nu e o membrană neutră, care negociază transferul dintre un afară și un înăuntru, după cum sugerează binaritatea clasică subiect / obiect. Nu prea sunt privilegii de neutralitate la margine, iar pielea de la margine este o prezență spectrală, scena pe care sunt performate subversiunea, supunerea, disturbarea, imitația și așa mai departe. În sensul acesta, nevoia de a externaliza agentul artistic – deconectând „eu-ul" de lucrarea de artă – e deja în prealabil înscrisă în matricea generativă ca imperativ de colonialitate. Ceea ce, la rândul său, provoacă o contradorință de ceva ca un acasă, de a aparține undeva. Un substitut. Astfel, ne străduim să facem parte din acea categorie occidentală totalizantă, universalul, sau din național, sau din patriarhal, sau din Timp; sau să realizăm în câmpul artei acea funcție imanentă pură: autorul. Toate acestea sunt strategii care atestă îngrijorarea cu care trăiesc hibriditățile marginale sub presiunea constantă exercitată de câmp.

8.
Puritatea genurilor, puritatea disciplinelor, canoanele … De fapt, astăzi se mai poate vorbi doar de adevăruri parțiale, limitate și instabile și de pozițională̆ți hibride. Terenul înalt care a făcut posibilă contemplarea socio-politicului din iluzoriul turn de fildeș se năruiește sub presiunea logicii corporative. În postsocialism, condițiile istorice specifice care le-au făcut pe artiste, artiști să se ferească de directivele de partid și să îmbrățișeze un principiu imanent și occidentalizant în artă, face loc încorporării rapide a producției artistice în sfera financiară. Emergența perpetuă a subiectului de la margine înseamnă că din nou cărțile sunt amestecate. Și regulile de angajare și participare se schimbă în timpul jocului. Despre caracterul acesta liminal se poate spune: nu este cale de întoarcere la un timp al instinctului creator imaculat. În realitate, nici nu există un asemenea instinct. Ceea ce avem e un asamblaj complex de infrastructură artistică și multă, multă expertiză cerută. Opțiunile artistului, artistei de la margine sunt întotdeauna limitate și azi, în partea noastră de lume, ele implică să te descurci cumva cu fiscalizarea scenei artistice și cu constrângerile simbolice ale pieței sau să te descurci cu birocrația de stat. Practica artistică se aseamănă tot mai mult cu o întreprindere economică, în vreme ce arta funcționează ca strategie de marketing, ca să crească valoarea de capital a diferitelor bunuri. Într-un asemenea mediu, scopul artei trebuie să fie identificarea enunțărilor valide din punct de vedere formal, înăuntru și în afara granițelor câmpului de artă, care dau voce constituției hibride a permisului și reprimatului, invizibilului și vizibilului etc. Astfel se poate înțelege arta politică astăzi, ca ceva ce îmbină economie politică și teorie a subiectivării cu un nou și viclean formalism. Într-un fel, ideea e să recuperăm autonomia artei, transgresând-o în același timp cu totul. Luând în considerare pozițiile ocupate de feluritele practici (performance, film, literatură, teatru, pictură, etc.) în matricea de putere imperial-colonială, putem spera, de exemplu, la un feminism care nu doar că are semnificație la nivel local, dar și contestă tendințele hegemonice globale peste granițe. Ne putem gândi la filme anticlasiste, ce reevaluează în același timp moștenirea socialismului recent. Și așa mai departe.

9.
Adevărata provocare, totuși, nu e să hibridizăm, pentru că mediul academic occidental a descoperit beneficiile epistemice ale hibridității, deși și acesta poate să fie un pas deștept din punct de vedere tactic. Adevărata provocare e cum să hibridizăm fără să pierdem din vedere dislocările pe care le suferă subiectul. Și cum să încorporăm aceste dislocări în practica artistică, în așa fel încât lanțul subaltern să se rupă sau măcar să se zgâlțâie un pic.

Lecturi:

Anzaldua, Gloria (2012) *Borderlands/La Frontera* The New Mestiza San Francisco: Aunt Lute Books
Bhabha, Homi K. (1994) *The Location of Culture* London: Routledge
Bourdieu, Pierre (1996) *The Rules of Art* Stanford University Press
Butler, Judith (1997) *The Psychic Life of Power* Stanford University Press
Casanova, Pascale (2007) *The World Republic of Letter* Harvard University Press
Gramsci, Antonio (1971), ed. Hoare, Quintin, Smith Geoffrey Nowell. Selections from the Prison Notebooks. New York: International Publishers
Mignolo, Walter (2011) *The Dark Side of Western Modernity* Duke Press
Spivak Gayatri Chakravorty (2012) *An Aesthetic Education in the Era of Globalization* Harvard Unviersity Press

Alle Dicu, *Wild Dancefloor*, 2016. Fotografii digitale. Reproduse cu permisiunea artistei.

art, reinforced not only the coloniality of knowledge, as the Latin-American decolonialists write, but also shape the sense of the subaltern being in the world. It is only through this complex device of individual world reflection and artistic re-production that one can explain the sheer imposing force of the Universal Grand Narrative in the borderlands.

6.
Since the inherent contradiction of the modern aesthetics is to proclaim the quest for art as universally human, while brushing aside everything that doesn't fall under its criteria as art, every marginal artist represents a challenge for the art system. In this sense, art that critically reclaims the local from the margins concomitantly gains its authority to differentiate. This means: challenging the boundaries of discourse and setting a space of the negotiations of cultural authority. This also means to start off from the disjunctive present of utterance, for in Eastern Europe the subject is, by force of the colonial imperative, more of a splinter. In this sense, through their traumatic coming to being in the Modernity, Eastern European artists are hybrid, and Brâncuși's comment, by which "in matter of art there are no passports" is simply wrong.

7.
In the art field, "Western" today is not a place on the map, but a mode of organizing practices of producing the artistic thing (recognizable as such) ; it is both a system of legitimate references and codes and the acknowledged breaks with those references and codes. Similar to the corporate mode of production, it operates in an infrastructure of bubbles and loose tunnels – or else, it is deterritorialized. But unlike the corporate mode of production, it operates on a symbolic market (different enough from the economic market), with its own tools of domination and resources of divergence and resistance. This internal logic has been acquired historically and is still partially in place in the neoliberal age. On entering this highly and subtly stratified field, the borderland subject has already undergone a series of fragmentations, rips and detachments. This movement of formative estrangement, made in order to gain visibility in the field, opens up or consolidates divides – class and gender divides, just to mention two of the most long-lasting divides. It is a periodically resumed process (something like Lacan's mirror stage or an interpellation), not a foundational event. In this sense, one can say, there is always a precipitate tension encapsulated in the process of subjection, which draws its strength and fragility from the marginal difference. Some-body or some-thing, that differs, marks the skin. Therefore the Eastern European skin, be it in the field of art or in the epistemic field, is not a neutral membrane, which negotiates the transfer between an outside and an inside, as the classic subject/object binarism would have it. Since there can be no privilege of neutrality in the borderlands, the borderland skin is a spectral presence, the stage on which subversion, submission, disturbance, mimicry and so on are performed. In this sense, the need for externalizing artistic agency – disconnecting the "I" from the work of art – is already previously inscribed in the generative matrix as an imperative of coloniality. Which, in turn, generates the counter-desire for some kind of home, for belonging somewhere. A substitute. So one strives to be part of that Western totalizing category, the universal, or the national, or the patriarchal, or Time; or to realize in the art field that pure immanent function: the author. These are all strategies testifying to the uneasiness of marginal hybridities under the constant pressure for purity exerted by the field.

8.
The purity of the genres, the purity of the disciplines, the canons … In fact, one can only speak today of partial, limited and unstable truths and of hybrid positionalities. The high terrain, which made possible the contemplation of the socio-political from the illusory ivory tower, crumbles under the pressure of the corporate logics. In post-socialism the specific historical conditions, which made artists recoil from the party directives and embrace a western-oriented immanent principle concerning art, give way to a rapid incorporation of the art production into the financial sphere. The perpetual emergence of the borderland subject means that the cards are shuffled once more. And the rules of engagement are changing while playing. To this liminal character of the subject one can say: there is no turning back to the time of the unstained artistic drive. In fact, there is no artistic drive whatsoever. What there is, is a complex assemblage of artistic infrastructure and a great deal of expertise required. The options of an artist in the borderlands are always limited and nowadays, in our part of the world, they imply dealing with the financialization of the art world and with the symbolic constraints of the market or dealing with the state bureaucracy. The artistic practice resembles ever more that of an economic enterprise; whereas art functions as a marketing strategy in order to increase the capital value of various assets. In such an environment, the purpose of art must be to find a formally valid enunciation, within and outside the borders of the art field, which gives voice to the hybrid constitution of the allowed and suppressed, of the visible and invisible, etc. This is how one can understand political art today, as something that combines political economy and theories of subjection with a new and shrewd formalism. In a way, the point is to restore art autonomy while transgressing it altogether. Considering the positions various practices (performance, film, literature, theatre, painting, etc.) have in the imperial/colonial power matrix, one can hope for a feminism, for instance, which is both meaningful locally and challenging hegemonic global tendencies abroad. One can think of anti-classist movies, which at the same time re-evaluate the socialist heritage. And so on.

9.
The real challenge, however, is not to hybridize, because Western academia has discovered the epistemic benefits of hybridity, although this might also be a smart step to take, from a tactical point of view. The real challenge is how to hybridize without losing track of the dislocations the subject undergoes. And how to incorporate these dislocations into the artistic practice in such a way that the subaltern chain breaks or at least jolts a bit.

Further Readings:

Anzaldua, Gloria (2012) *Borderlands/La Frontera* The New Mestiza San Francisco: Aunt Lute Books
Bhabha, Homi K. (1994) *The Location of Culture* London: Routledge
Bourdieu, Pierre (1996) *The Rules of Art* Stanford University Press
Butler, Judith (1997) *The Psychic Life of Power* Stanford University Press
Casanova, Pascale (2007) *The World Republic of Letter* Harvard University Press
Gramsci, Antonio (1971), ed. Hoare, Quintin, Smith Geoffrey Nowell. Selections from the Prison Notebooks. New York: International Publishers
Mignolo, Walter (2011) *The Dark Side of Western Modernity* Duke Press
Spivak Gayatri Chakravorty (2012) *An Aesthetic Education in the Era of Globalization* Harvard Unviersity Press

Alle Dicu, *Wild Dancefloor*, 2016. Digital photographs. Courtesy of the artist.

PORTOFOLII PORTFOLIOS

Paul Covaci între premisele figurativului și capcanele abstractului

Bertalan Kovacs

Paul Covaci, sub presiunea paradoxului, își asumă responsabilitatea de a îmbrățișa lumea așa cum este. Prin prisma artei ne oferă posibilitatea de a vedea cu ochii deschiși, așa cum ne place sau cum vrem. Apoi descoperim în arta sa un acompaniament al sinelui nostru, fie pe palierul întrebărilor, fie pe plaja deschiderilor noastre spre certitudini. Secretul artei lui Paul Covaci constă în oferta sa, în diversitatea ei ca mesaj imanent, ce se manifestă în formă, volum, culoare sau incizii grafice.

Reflectând asupra premiselor sale, ne trimite spre profunzimi, prinși de viteza cotidianului, ne captivează prin oferta de suprafețe, texturi, facturi și structuri, îngrijit căutate sub aparența imediatului sau a improvizației.

Artistul se cantonează cu dezinvoltură între borne contrare: când se sprijină pe tradiție, iar atunci este profund, cu lentoarea ardeleanului cioplește în marmură suprafața ondulată, organică a portretului, cu migală, dar, în paralel, nu uită viziunea brâncușiană, iar când simplifică, esențializează și tinde spre universal. Sau în aceeași bornă opusă se implică când recurge la veșnicia metafizică a volumetriei antice egiptene sau în transanța instinctuală a artei primitive.

Paul Covaci nu elimină nici ecourile psihanalizei ca umbră evitată și căutată a societății informaționale, ca proiecție a globalizării, psihanaliza astfel este prezentă frapant în lemn, piatră si oțel.

Clivajul conștiinței apare simbolic în portretul altfel admirabil șlefuit, dar fisurat, în două profile în dialog, care se îmbină prin linii de forță din bare de oțel încâlcite, dar solid articulatoare a celor două emisfere, între care se cască o prăpastie, în care creatorul recuperează golul ca „personaj dens” din arta lui Henry Moore sau Barbara Hepworth. Recuperând deșeurile felurite într-o pastă de nailon și silicon, construiește un discurs plastic de tip pop art, în care ecourile artei lui Robert Rauschenberg și Claes Oldenburg se regăsesc într-o asimilare originală.

Prin pulverizarea formelor de cotidian, arta lui Paul Covaci se articulează, dinamic și vital, într-o frământare care casează utopiile în aplicații care îndeamnă consumatorul de artă la reverie și acțiune.

În grafica picturală, prin jocul de gol-plin, într-o anume ritmicitate, se acompaniază cu rock-ul ancestral, arhetipal, deopotrivă de omogen. Stranietatea artei în retorica lui Paul Covaci rezidă în golirea timpului de sensul său imediat, fizic, real, natural.

În ultima sa expoziție personală, intitulată *Body and Soul* și desfășurată între 12 și 28 ianuarie 2016 la Galeria UAP din Baia Mare, diferite tipuri de portrete se înșiră într-un dialog tăcut pe o bancă finită, dar care se continuă prin repetiția la infinit în imaginația noastră, mai ales prin prisma personajului care-și susține capul în mână ca pe o „minge-sacoșă”.

Vederi din expoziția *Body and Soul*, artist: Paul Covaci, curator: Bertalan Kovacs, 12-28 ianuarie 2016, Galeria UAP din Baia Mare. Foto: Paul Covaci. Cu permisiunea artistului.

Mitoș Micleușanu

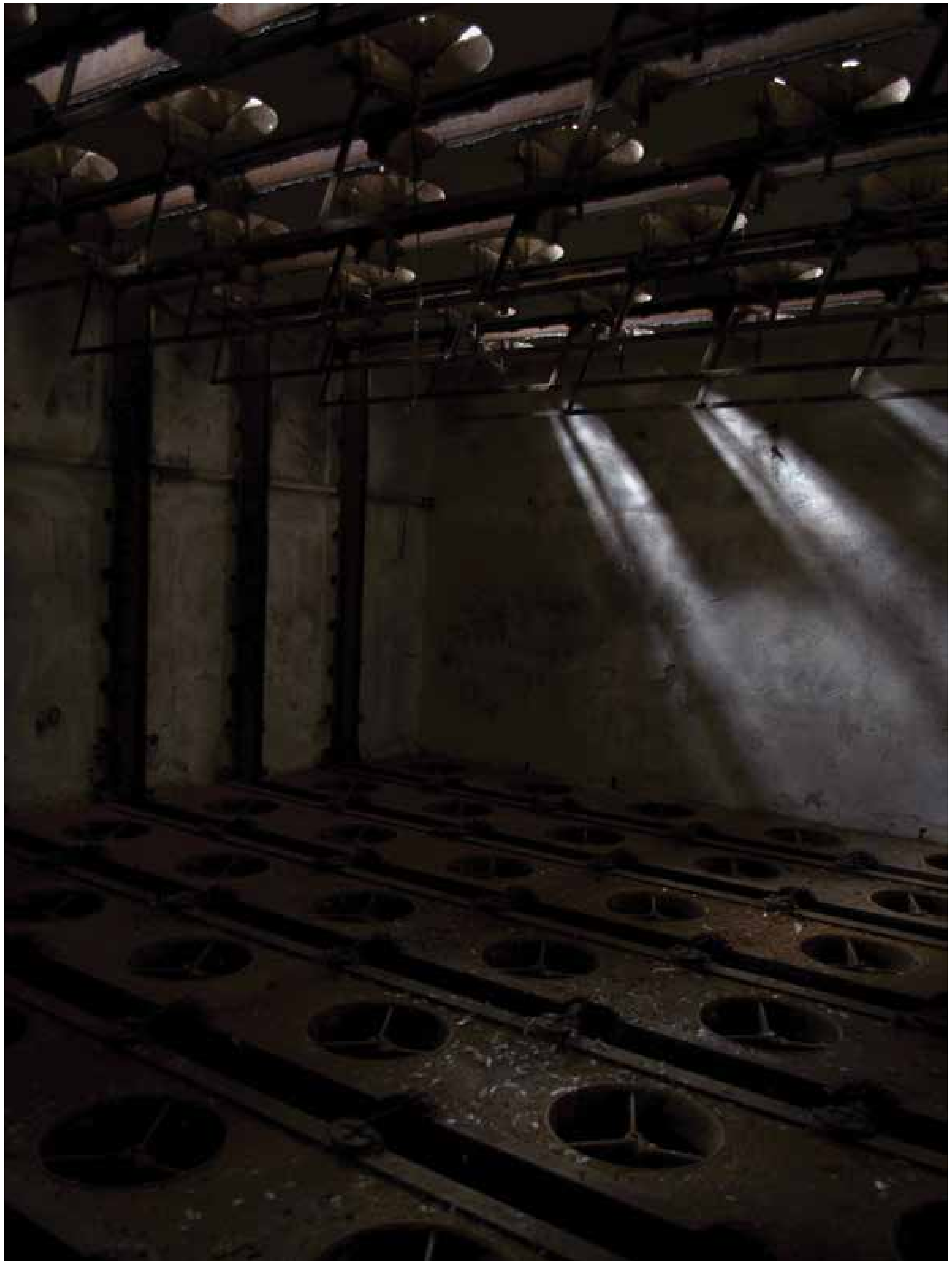
spațiile de după / exodul spectrelor / angoasa / am mai fost acolo? când? ce înseamnă când? / amprente / mai pot explica ceva? / praf pe timpane / țin minte odată... / ce înseamnă odată? / locul unde te îndrepți când vrei să te pierzi / nostalgia putrefacției / fermenți / un sunet aparte / aproape insesizabil / o gară abandonată / un depozit / vid uleios / trenuri pustii / crusta de rugină / cisterna aia mâncată de ploi caustice / marfarul mort / containerul pe care cineva a scrijelit / fapte praf / stele svastici cruci / bălării viclene / o secțiune de gard cu un graffiti / vin în cinci milenii / schimbarea la mască / muget de sirenă îndepărtată / semafoare stinse / sticlă albastră masivă / cioburi groase / sevraj industrial / hala aia / betoane mușcate / căldură / coaste de câine absent / puf și frunze / un țignal tânguios în aerul încins / odată am auzit niște zgomote într-un vagon de scânduri putregăite / nu era nimeni acolo dar parcă auzeam lovituri de ciocan / voci / totul învelit într-un halou nisipos / o membrană / duhoare de cantonier macerat în benzină veche / mai încolo, dintr-un vagon înghițit de iederă iz de abandon / m-am rănit într-o armătură contorsionată, dar am înaintat / era un cărucior în vagon / pe jos o bavețică / sticle / un biberon spart / muște / un roi de muște

the spaces beyond / the exodus of the spectres / the anguish / have I been there before? when? what does when mean? / fingerprints / can I still explain anything? / dust on the eardrums / I recall that once ... / what does once mean? / the place one heads to when wanting to lose oneself / the nostalgia of putrefaction / ferments / an unusual sound / almost unnoticeable / an abandoned railway station / a warehouse / oily void / empty trains / the layer of rust / that tank corroded by acid rains / the dead freight train / the container someone scratched on / powdered deeds / stars swastikas crosses / cunning weeds / a graffitied fence panel / coming in five millennia / transfiguration of mask / distant siren roar / extinguished traffic lights / massive blue glass / thick glass shards / industry withdrawal / that production hall / bitten concretes / heat / ribs of an absent dog / fluff and leaves / a lamenting signal in the hot air / I once heard some noises in a rotten wood wagon / there was no one there but I could hear the sound of hammers / voices / everything surrounded by a sandy halo / a membrane / stench of a flagman macerated in old gasoline / further down, the smell of abandonment coming from an ivy covered wagon / I got hurt in a twisted wire but kept going / there was a push pram in the wagon / a bib on the floor / bottles / a broken baby bottle / a swarm of flies

Translated from Romanian by Mălina Ionescu.

Mitoș Micleușanu, *Subsol*, 2016, fotografie.
Mitoș Micleușanu, *Substruct F*, 2012, fotografie. (pagina alăturată)
Cu permisiunea artistului.

Mitoș Micleușanu, *Subsol*, 2016, photograph.
Mitoș Micleușanu, *Substruct F*, 2012, photograph. (opposite page)
Courtesy of the artist.



Agendada

Sasha Meret

Acest proiect reprezintă un exemplu ilustrativ pentru modul în care adesea un proces creativ pluristratificat debutează printr-o linie gestuală, devenind, mai târziu, un proiect multimedia conceptual ajuns la deplină dezvoltare.
Proiectele *Agendada* au început în 2005 în China, unde obișnuiam să expun împreună cu o suită de galerii din Beijing. În timpul unei întâlniri administrative plicticoase, ținută în principal în chineză, am început să scrijelesc în agenda mea săptămânală, pe care o aveam de obicei la mine. Eram în al doilea an după ce am fost diagnosticat cu Parkinson asimetric în fază timpurie, partea dreaptă fiind afectată. Am fost dreptaci și, pentru aproape 20 de ani, am fost ilustrator pentru *New York Times* și *International Herald Tribune*. Mi-a fost greu cu scrisul dar, din fericire, desenam folosind în special linii curbe în caligrafia mea. Când medicamentația a început să-și facă efectul, am încetat să mă mai consider bolnav și tratam maladia doar ca pe un inconvenient.
Am început un proiect numit *A drawing a day keeps the doctor away*. Este un dat faptul că toate eforturile mele artistice erau în puse în legătură cu condiția mea medicală. Am realizat în scurt timp că atunci când creierul meu era în aria creativă, cele mai multe din simptome dispăreau. Am început să dezvolt proiecte portabile precum *Agendada*, pe care le puteam lua cu mine oriunde, ceea ce îmi permitea să transform timpul negativ, necreativ, în timp pozitiv, ceea ce mi-a îmbunătățit considerabil condiția mentală și fizică.
Inițial, desenele erau figurative și abia mai târziu aveau să devină abstracte: de la text la extragerea unui model 3D, *The Agendada – O Traducere*. Scopul acestui proiect a fost acela de a reprezenta un model vizual al procesului transformativ, generat de o traducere ce traversează trei mijloace de comunicare radical diferite între ele – în acest caz, de la text scris la reprezentare grafică 2D și apoi la model 3D. Acest proiect este construit în jurul însemnărilor zilnice, făcute în agenda mea din 2010.

În primă fază, ilustrațiile din fiecare fișă a programărilor mele săptămânale sunt vag construite în jurul textului din programul de lucru pentru fiecare săptămână a anului. Desenul mai puțin pronunțat acoperă amprenta transparentă a desenului din paginile următoare, purtând semnificația inevitabilei conexiuni între fiecare săptămână.
Să creez aceste forme a constituit un proces lung și meditativ similar dicteului automat, însă evitând orice figurație (de unde și numele proiectului – *Agen-dada*). Folosind carioci cu cerneală colorată și cerneală aurie și argintie, scrisul a fost acoperit gradual cu straturi grilate, ce se aseamănă cu reprezentările grafice distorsionate ale continuumului timp-spațiu, într-o încercare de a captura esența vizuală a energiei, generată de acea săptămână.
Cele mai multe din desene au fost elaborate în timpul navetei de-acasă la atelier și înapoi, ocupând așa-numitul timp negativ sau irosit (în opoziție cu timpul creativ, pozitiv), generat prin călătorie sau alte perioade de așteptare. Lucrarea principală este *Agendada* cu desenele originale acompaniate de (o ediție a câte 5) 52 de printuri digitale, fiecare de 11 x 8.5, fiecare filă corespunzând fiecărei săptămâni a anului. În etapa a doua, prima ediție a fiecărui print digital este reprelucrată cu markere de vopsea metalică aurie și argintie, desenul depășind formatul original (7" x 7.5"), dar păstrând fontul caracterelor, până când se atinge un echilibru satisfăcător. În a treia fază, proiectul continuă cu reproducerea 3D a desenelor, folosind un program de Sketch-up urmat de finalizarea fișierelor 3D în programul Maya. Într-o a patra etapă, fișierele 3D sunt printate 3D, folosind litografia stereo și creând 52 de obiecte ce corespund fiecărui print.
The Unsustainable Lightness of Guilding reprezintă o remodelare conceptuală a proiectului *AgenDADA 2010 – Cartea Ceasurilor Bune*.
Formatul fizic al proiectului se compune din:

- 53 de sculpturi (în ediție limitată a câte 10, fiecare numerotate și semnate de artist) evoluate din desenele făcute, acoperind însemnările a celor 52 de săptămâni din agenda de lucru, foi din agenda artistului din 2010;
-3 x 52 printuri digitale pe hârtie de arhivă (în ediție limitată de câte 10, numerotate și semnate de artist) destăinuind etapele din evoluția desenului în structura 3D. *The Unsustainable Lightness of Guilding* are de-a face atât cu anomalia menținerii aurului ca standard și ideea de valoare în artă în general.
Am, deci, 52 de desene – respectiv 52 de obiecte 3D diferite, dar care reprezintă 52 de săptămâni, care sunt, teoretic, la fel (7 zile / 7 nopți) – subiectiv, fiecare le evaluează diferit – unele sunt crap, altele briliante – și obiectele plac diferit – *beauty is in the eye of the beholder*.
Ce poate reprezenta constanta teoretică a săptămânii calendaristice – aleg cel mai simplu de imprimat obiect din cele 52 / îl micșorez la dimensiunea minimă

This project is a good example to illustrate how a multilayered creative process beginning with a gestural line, later often becomes a full-blown multimedia conceptual project. The *Agendada* projects started in 2005 in China, where I was exhibiting with a couple of galleries in Beijing. During a boring administrative meeting held mostly in Chinese, I started to doodle in my weekly planner which I was usually carrying with me. I was in my second year after being diagnosed with Early Parkinsonism, Asymmetrical, the right part affected. I was right-handed and for almost 20 years I used to be an illustrator, mostly for the *New York Times* and the *International Herald Tribune*. I had a hard time with the writing but fortunately I would draw especially curved lines like in calligraphy. When the medication starting to kick in I stop considering myself sick and I was treating the malady just as an inconvenient condition.

I started a project called *A drawing a day keeps the doctor away*. It is a fact that all my artistic endeavours where related to my medical condition. I quickly realized that when my brain was in the creative zone most of my symptoms would disappear. I started developing portable projects like *Agendada*, that I could carry with me everywhere, allowing me to transform negative non-creative time into positive time, improving significantly my mental and physical condition.
Initially the drawings were figurative and later became abstract, from text to 3D model: *The Agendada – a Translation*. The scope of this project was to represent a visual model of the trans-formative process generated by a translation crossing three radically different means of communication – in this case from written text to a 2D graphic representation and then into a 3D model. This project is constructed around the daily entries made in my 2010 appointment book.

In phase one the imagery on each spread of my weekly appointment book is built loosely around the text of my working schedule for each week of the year. The lighter drawing is covering the see-through mark of the drawing from the previous or the following pages bearing the significance of the inevitable connection between each week.
Creating these shapes was a long meditative process similar to automatic dictation but avoiding any figuration (thus the *Agen-dada* name for the project). Using markers with coloured ink and metallic gold and silver inks, the writing was gradually covered by layers of grids that resemble warped graphic representations of Space-Time continuum, as in an attempt to capture the visual essence of the energy generated during that week.
Most of the drawings were made during my commute from home to my studio and back, occupying the so-called Negative or Wasted time (as opposed to Positive Time or Creative Time) generated during travelling or different others periods of waiting. The main artwork is the *Agendada* with the original drawings accompanied by (an edition of five) 52 digital prints – 11" x 8.5" each – of the spreads corresponding to each week of the year. In phase two, the first edition of each digital print is reworked with gold and silver metallic paint markers, the drawing going beyond the original format (7" x 7.5") but within the letter format, until a satisfactory balance is achieved.
In the third phase the project continues with 3D renderings of each drawing using Sketch-up software followed by finalizing the 3D files in Maya software. In the fourth phase the 3D files will be 3D-printed using stereo-lithography, thus creating 52 objects that will correspond to each print. T*he Unsustainable Lightness of Guilding* is a conceptual remodelling of the earlier project AgenDADA 2010 – The Book of Good Hours.
The physical part of the project consists of:

Sasha Meret, *Agendada 2010 – The Book of Good Hours, February 1 - 7 spread*, 2010-2012, caiet, creioane, markere, markere pe bază de uleiuri metalice. Cu permisiunea artistului. (pagina alăturată)

printabilă și o imprim în aur de 24 K, care va forma valoarea disponibilă pentru a imprima oricare alt obiect din cele 52, cu același printig cost, dar obligatoriu din alt material.
Seria de obiecte va fi încântător de diversă în materiale, dimensiuni, greutate și culori, dar toate la același cost = *the gold standard* (42 de materiale). Echivalentul înșelătoriei din lumea finanțelor va fi că obiectul standard va fi din oțel aurit, în timp ce stratul de aur continuă să se subțieze, ca urmare a manipulării excesive. De aceea, cu sau fără diplomă ASE, sunt isterizat când mă gândesc la faptul ca unul din factorii principali de evaluare a unui an economic de succes este cât junk s-a cumpărat de black friday și că acoperirea în aur a nutrețului verzui ce-l numim dolar e în China pe undeva.
Ultima fază a proiectului își propune o simulare accelerată a felului cum o lucrare sau colecție de lucrări poate pătrunde pe piața de artă și cum se formează valoarea adăugată, cea care justifică ceea ce înțelegem prin cota artistului.
Sunt în tratative cu o companie de 3D Printing, care va sponsoriza diverse faze ale proiectului. Fiecare obiect din seria de 52 va fi realizat în tiraj de 7 exemplare (7 x 52 = 364 +1 probă, plus o probă de artist, care va fi ușor alterată, ca să nu facă parte din tiraj, și care va fi expusă la sediul companiei sponsor). În faza finală a proiectului, se selecționează 52 de galerii din toată lumea, care vor urma să liciteze pentru dreptul de a achiziționa și expune obiectul favorit din seria de 52.
Se va crea un website destinat special proiectului, pe care va fi afișat intervalul (cu ora exactă) de șapte zile, în care se vor face tranzacțiile preliminare expozițiilor. Galeriile vor depune în perioada specificată o listă de minimum șapte lucrări favorite, în ordinea preferinței. Distribuirea obiectelor se va face în ordinea primirii listelor. Numele galeriilor care dețin diversele seturi de obiecte va rămâne pe perioada celor șapte zile, în timp ce tranzacțiile și situația obiectelor disponibile în Market vor fi permanent afișate.
Evenimentul va fi mediatizat intensiv prin Social media (Facebook, Twitter, Tumbler etc.). Toate părțile interesate vor putea licita, anonim sau nu, la alegere.
La sfârșitul celor 7 zile se va publica lista cu ce obiecte s-au vândut și prețurile maxime obținute pentru fiecare obiect. Cumpărătorii finali pot rămâne anonimi. Galeriile pot pune în vânzare lucrările de care dispun. Galeriile care și-au vândut cota și nu mai au nimic în inventar vor avea la dispoziție pentru vânzare un catalog tipărit cu toate fazele și detaliile proiectului. Websiteul va rămâne funcțional, urmărind evoluția proiectului pentru o perioadă nedeterminată.

- 52 sculptures (limited edition of 10, each numbered and signed by the artist) developed from the drawings made covering the writing on the 52 weekly work planner spreads from the artist's 2010 agenda.
- 3 x 52 digital prints on archival paper (limited edition of 10, numbered and signed by the artist) revealing stages of developing the drawing into a 3D structure.

Using several software programs the drawings were converted into 3D designed models and printed in 52 different sizes and materials. *The Unsustainable Lightness of Guilding* has to do with the anomaly of standard gold preservation as norm and, more generally, with the idea of value in art.
Hence, I own 52 drawings – and respectively, 52 different 3D objects that represent, however, 52 weeks, which are theoretically the same (7 days/ 7 nights) – subjectively speaking, each person evaluates them differently – some are crap, some are brilliant- and the objects are fancied dissimilarly - *beauty is in the eye of the beholder*. What could constitute the theoretical invariable of a calendaristic week would be that I choose the easiest printable object from those 52, I substract it to the minimum printable size and I print it in 24K gold, which would form the available value required to imprint any object of the 52, with the same printing cost, but, necessarily from another material.
The series of objects will be charming in its diversity of materials used, sizes, weight and colours, all with the same production cost = *gold standard* (42 materials).
The equivalent deceit of the financial world would lay in the fact that the standard object is being made of gilded steel as the gold layer continues to thin due to excessive handling. Therefore, with or without a diploma from ASE, I have become hysterical over the fact that one of the main factors of assessing a successful economic year depends on how much junk has been bought over Black Friday and that the gilding of the greenish fodder we call dollar happens somewhere in China.
The last phase of the project will include an accelerated simulation of the way an artwork or an art collection can enter the art market and gradually increase its value. We are now negotiating a sponsorship agreement with a 3D Printing company which will cover part of the costs. Each object from the 52 Series will be printed in 7 copies (7 x 52 = 364 + 1 test copy, plus one slightly modified master copy to be exhibited at the sponsor company headquarters). For the final phase of the project, 52 galleries from all over the world shall be selected and take part in an auction for the right to buy and exhibit their favourite artwork form among the 52. The website of the project will include the precise timing of all preliminary transactions during the assigned 7 days period. Galleries will submit during this period a list of minimum 7 favourite artworks, listed in the order of preference. Distribution of the artworks shall respect the order of list submissions. Gallery names and object ownership will be public during these 7 days, while transactions and status of the artworks shall be visible in real time.
The event will be promoted on social media (Facebook, Twitter, Tumbler etc.). Online bidding shall be public and open and bidders can remain anonymous if they shall choose to. At the and of these 7 days the complete list of sold objects and maximum prices shall be posted on the website. Final buyers can remain anonymous if they choose to. Galleries can auction all the artworks in their stock. Galleries which sell everything can acquire a printed catalogue with all the phases and details of the project. The website shall remain functional and continue to monitor the development of the project for an indeterminate period of time.

Translated from Romanian by Georgiana Cojocaru and Mălina Ionescu.

Sasha Meret, *Agendada 2010 – The Book of Good Hours, February 1 - 7 spread*, 2010-2012, notebook, pencils, markers, oil base metallic markers. Courtesy of the artist.

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA

EXHIBITIONS IN ROMANIA

Imagine de la decernarea Premiilor UAP 2015, MNAR, Sufrageria Regală. Prin amabilitatea UAP.

View from the Awards of the Romanian Visual Artists' Union 2015, MNAR, Royal Salon. Courtesy of UAP.

Premiile Uniunii Artiștilor Plastici din România 2015

Petru Lucaci - Președinte UAP din România

Premiile UAP din România sunt un bun prilej de a inventaria și evalua activitatea artiștilor unei organizații cu peste 5500 de membri. Este obligatoriu să continuăm buna tradiție de a premia excelența, de a stimula competiția și de a promova valorile. Premiile Uniunii Artiștilor Plastici din România au fost acordate anual în perioada 1961 – 2007 și reluate în 2014. Scopul acestui proiect, dincolo de premierea unor artiști consacrați, dar și tineri, este de a crea un mediu profesionist stimulativ și de a promova artele vizuale pe plan național. Chiar dacă nu am depășit momentul de criză în cultură, cauzat de o insuficientă înțelegere a importanței patrimoniale, educative și formative a domeniului, asistăm totuși, în ultima vreme, la un reviriment al vizualului, la o densitate mai mare a evenimentelor, la inițiative curatoriale diversificate. România poate deveni o scenă importantă pentru cultura contemporană, cu un potențial de dezvoltare în spațiul internațional. Existența unor centre de cultură puternice, la nivelul întregii țări, confirmă dinamica dezvoltării domeniului și reafirmă încrederea că putem evolua și mai viguros pe scena internațională a artelor vizuale. București, Cluj, Iași, Timișoara reprezintă, la acest moment, cele mai vizibile focare de creație, fiind marcate deja și pe harta culturii internaționale. Din aceste centre provin și marea parte a celor premiați de UAP din România, pe anul 2015. Scena artelor vizuale contemporane a devenit din ce în ce mai incluzivă, propunând forme de exprimare diverse – de la limbaje de expresie tradițională, până la artă stradală, performance, noile media etc., iar Premiile UAP țin seama de acest aspect.
Mulțumim pe această cale Ministerului Culturii pentru suportul financiar oferit pentru a onora efortul artiștilor de a menține cultura națională la standarde de performanță. Cu siguranță că perspectiva unei implicări instituționale strategice constante ar face doar bine artei contemporane românești. Ar contribui la schimbarea calității vieții artistului și, desigur, la performanțe artistice din ce în ce mai vizibile.
Mulțumim, de asemenea, Muzeului Național de Artă al României, atât pentru găzduirea ceremoniei decernării Premiilor, conferind astfel o distincție momentului, cât și pentru disponibilitatea de a semna un protocol de parteneriat cu UAP din România pentru derularea unui program de promovare a artei contemporane în spațiile Muzeului. MNAR are nevoie să încorporeze în programul expozițional și arta contemporană, pentru a oferi publicului un tablou complet și dinamic al manifestărilor din domeniul artelor vizuale. Avem mare nevoie de o educație vizuală adusă la zi, de un public informat, care să înțeleagă succesiunea curentelor artistice în logica evoluției lor, să fie un consumator fidel și avizat de artă contemporană.
Mulțumim juriului, compus din cunoscuți critici de artă, pentru selecția profesionistă și atentă a lucrărilor propuse de către filialele UAP pe fiecare domeniu.
Nu în ultimul rând, mulțumim artiștilor profesioniști care continuă să creeze, să-și urmeze vocația, să investească în arta lor, indiferent de vremuri.
Uniunea Artiștilor Plastici din România are la această oră un potențial artistic creativ și un mecanism instituțional suficient de eficient care să îi permită să se implice în programe de interes național și internațional. Premiile pe 2015 an sunt o dovadă a acestei afirmații.

Comisia Națională de acordare a Premiilor UAP din România

Magda Cârneci - Președinta comisiei
Aurelia Mocanu, Oliv Mircea, Călin Dan, Adrian Guță, Horea Avram

Awards of the Romanian Visual Artists' Union, 2015

Petru Lucaci - President of the UAP

The UAP Awards are a welcome opportunity for inventorying and evaluating the activity of those more than 5500 artists who are members in our organization. It is crucial to continue the good tradition of rewarding and promoting excellence and stimulating competiveness. The UAP Awards have been awarded annually between 1961 and 2007, and the practice was re-established in 2014. The main goal of the Awards, beyond rewarding young or mainstream artists, is to promote a motivating professional context and endorse visual arts at national level.
Even if we are not yet completely out of the crisis in culture caused by an insufficient understanding of the patrimonial, educational and formative relevance of the arts, we are nevertheless witnessing recently a reconsideration of the visual values demonstrated by a growing number of events and curatorial initiatives. Romania can indeed become an important cultural scene, both locally and internationally. The strong cultural centres in Romania confirm the dynamics in the recent development and the fact that we can become increasingly relevant internationally. Most of the Award winners in 2015 come from Bucharest, Cluj, Iași and Timișoara, notable art centres also at an international level. The Romanian contemporary art scene has gradually become more inclusive and diverse – promoting all media and forms of expression, from the most traditional ones to street art, performance and all of the newest media – and the Awards expressed this development.
We hereby wish to thank the Ministry of Culture for the support in rewarding the most relevant artistic contributions. Undoubtedly the perspective of a strategic – and constant – support could only benefit the Romanian contemporary art scene, as it would be a welcome change in quality of life and consequently in artistic production.
We also wish to thank the National Museum of Art Romania for both hosting the awarding ceremony and for agreeing on a common program for the promotion of contemporary arts. The National Museum of Art needs to include contemporary art in its program in order to offer a complete and dynamic image of the Romanian visual arts. We need an updated visual education and a clear image of the logical succession and evolution of the artistic trends and currents in order to have an informed and stable audience.
We also wish to thank the members of the board for the attentive and professional selection of the works nominated by all the branches of the Artists Union.
And naturally we thank all professional artists who continue to create and pursue their true calling and to invest in their art regardless of the circumstances.
The Awards 2015 confirm that the Romanian Visual Artists Union has a great creative potential and an efficient institutional platform which permit it to develop important programs both nationally and internationally.

Translated from Romanian by Mălina Ionescu.

The National Board of the UAP Romania Awards

Magda Cârneci - President of the Board
Aurelia Mocanu, Oliv Mircea, Călin Dan, Adrian Guță, Horea Avram

Cornel Brudașcu

Cornel Brudașcu, *Ledi*, 2015, ulei pe pânză, 80 x 80 cm. Cu permisiunea UAPR.

Marele Premiu

„Alături de prietenii și colegii săi, Ana Lupaș și Mircea Spătaru, Cornel Brudașcu este una dintre figurile emblematice ale neoavangardei anilor 1970 și unul dintre foarte puținii artiști români a cărui operă timpurie poate fi integrată expresiei picturale de factură Pop Art. Cunoscuți mai degrabă ca prezențe expoziționale colective, dar și prin miturile ce au circulat pe marginea creației lor, acești artiști activi în Clujul anilor 1970 s-au impus în istoria artei românești printr-o schimbare radicală de paradigmă, care a înlesnit dezvoltarea artei românești în termeni de expresie artistică și de evoluție a ideilor. Ulterior, asemeni multor artiști din acea generație, interesul său se va orienta către hiperrealism, iar în ultimii ani – către o expresie foarte personală, care citează reprezentarea picturală a marilor maeștri ai picturii universale." (Maria Rus Bojan)

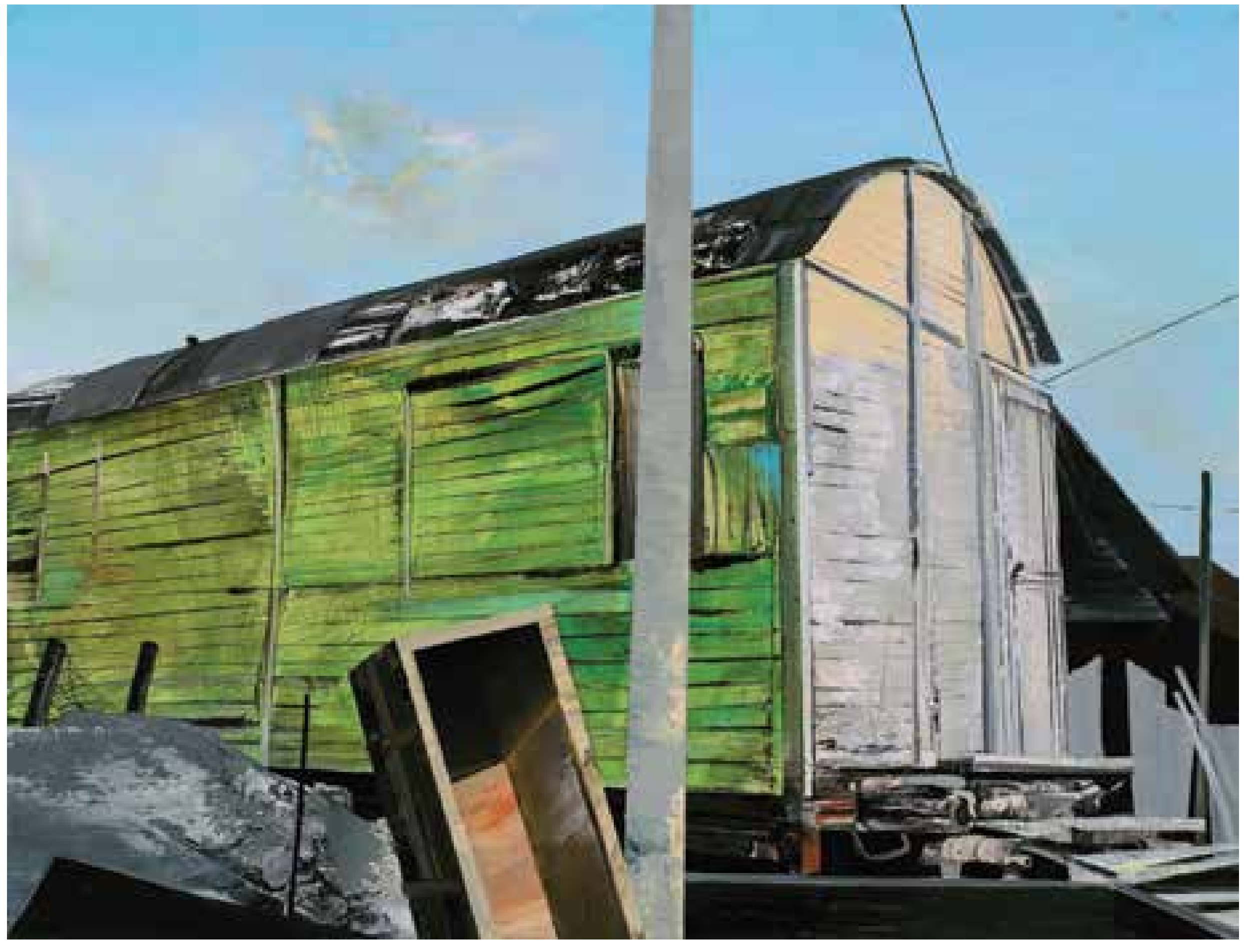
Ioan Sbârciu

Ioan Sbârciu, *Pădurea de cenușă*, 2010, ulei pe pânză, 150 x 200 cm. Cu permisiunea UAPR.

Premiul de Excelență

„Eu am o plăcere declarată și neascunsă de a mânui fizic operele de artă atunci când organizez o expoziție. Și acesta a fost și cazul expoziției artistului Ioan Sbârciu de la Mogoșoaia. Marea mea bucurie este să iau în mână lucrările, să le port dintr-o sală în alta, să gândesc spațiile așa cum aș alcătui din piesele izolate o nouă operă colectivă. Este un fel de atingere imediată, câteodată o bucurie tactilă... Sentimentul meu este că adevărul adânc al unui artist nu se revelează decât în aceste permutații, în fierberea aceasta de posibilități. Și arta lui Ioan Sbârciu este foarte deschisă sub acest raport, care comportă un număr de combinații care să le pună în valoare în serialitatea lor. Există în creația sa o aplecare spre multipli, spre reluări semnificative. Pentru mine a fost o plăcere să fac acest exercițiu de așezare a lucrărilor, dar și o ocazie de a verifica una din coordonatele esențiale ale tipului său de creație. Eu îl văd ca pe un artist care încearcă să experimenteze dialogul contrariilor. Simt că aceasta este formula de investigație și de contemplare care îi este proprie. Cred că este vorba despre peisaje interioare, deoarece este mai puțin vorba despre descriere de peisaj și mai mult proiecție interioară. Sigur există un impuls natural, priveliștea există, dar ea se lasă prinsă în plasa subiectivității creatoare. Îmi face plăcere să văd la un artist că, încercând să fie mereu el însuși, totuși nu își închide cărările și se lasă atras de alte posibile descoperiri."
(Dan Hăulică)

Felix Aftene



Felix Aftene, *Destination Unknown*, 2015, acrilic pe pânză, 60 x 80 cm. Cu permisiunea UAPR.

Premiul pentru Pictură

„Felix Aftene este un artist complex, care trece adesea granița dintre un limbaj al vizualului și altul – e vorba de trasee între performance / video și pictură, între pictură și sculptură … –, «traducând» motive, elemente constitutive ale faptului artistic dintr-unul în celălalt. În episodul expozițional «Memoria imaginii», de la Palatele Brâncovenești, Mogoșoaia (2015), una din particularitățile metodologice a constituit-o transferul de iconografie dinspre performance și video către pictură, un fel de punere în abis postmodernă a imaginii, introdusă, de fapt, de autor în procesul de creație pe când lucra pentru «Taxidermia», expoziția care a avut o variantă cu mare succes de public în 2014 la Muzeul de Artă din Iași. Astfel a apărut sintagma «pictură postperformance», utilizată de artist în legătură cu lucrări pe pânză din intervalul 2011 – 2014, inspirate de acțiuni proprii, desfășurate în cadrul Festivalului Periferic de la Iași, edițiile din finalul anilor '90, sau de altele mai noi – «Apă, aer, foc, pământ» (video performance, 2010), Taxidermia (video performance, 2014)." (Adrian Guță)

Corneliu Vasilescu

Corneliu Vasilescu, *Diagonala albastră*, 2014, ulei pe pânză, 180 x 300 cm. Cu permisiunea UAPR.

Premiul pentru Pictură

„Crearea unei atmosfere, iată ce urmărește pictorul, înainte de a căuta să delimiteze formele și volumele, obiectiv indiferente, ale unor lucruri care la el nu au decât potențe de vehicule ale sentimentului, dominant, imperios, realizat. Esteticul învecinează aici niște străfunduri etice, eliminând retorica, ostentația și verbalismul." (Ion Frunzetti)

Darie Dup

Darie Dup, *Axis Mundi #4 De Arboribus*, 2015, imagine din expoziție, Muzeul Național al Țăranului Român, București. Cu permisiunea UAPR.

Premiul pentru Sculptură

„Darie Dup lucrează sculptură, instalație site-specific, fotografie și, nu în ultimul rând, își exprimă ideile în desene de amploare. Dup folosește diferite dimensiuni, texturi și materiale cum ar fi lemnul, bronzul, rășinile policrome, mixed media, new media, materialele fiind adoptate în funcție de un perceptibil simț al umorului și al contextului. În toate fazele evoluției și cercetărilor sale vizuale, interesul lui se coagulează în jurul a două teme principale (ambele trebuiesc însă receptate atât în mod direct, cât și într-un mod mai subtil-sofisticat): corpul uman – sau fragmente ale acestuia (cel mai recent Urechile, Ochii) și copacul – ca *axis mundi*, ca suport al vieții, ca element benefic adesea periclitat de comportamentele absurd-destructive ale omului. Cele două teme interferează adesea, spre exemplu, în cea mai recentă lucrare – instalația *Ochii din Pădurea Bătrână* (cu trimitere la romanul lui Dino Buzzati, *Secretul Pădurii Bătrâne*), unde ochii sugerează prezența spiritelor invizibile, vrăjitoriile, misterul și cunoștințele ezoterice. Estetica fragmentului, hipertrofierea detaliului, culorile artificioase conferă dimensiunile metaforice, iar ironia fină este una dintre metodele preferate în vizualitatea lui Dup. Lansat ca reprezentant remarcabil al sculpturii românești din generația anilor '80-'90 (generație care a ales în mod distinct drept material primordial lemnul, ca referință directă la tradiția folclorică autohtonă și omagiu adus moștenirii marelui Brâncuși), Dup își actualizează permanent formele de exprimare, iar lucrările sale afișează în prezent variate tehnici contemporane, fiind totodată puternic preocupat de problemele acute ale lumii actuale – cum ar fi ecologia, prezervarea ecosistemului și conservarea planetei. Mentorii săi vizuali au fost și sunt Brâncuși, Kapoor și Ai Wei Wei." (Ruxandra Balaci)

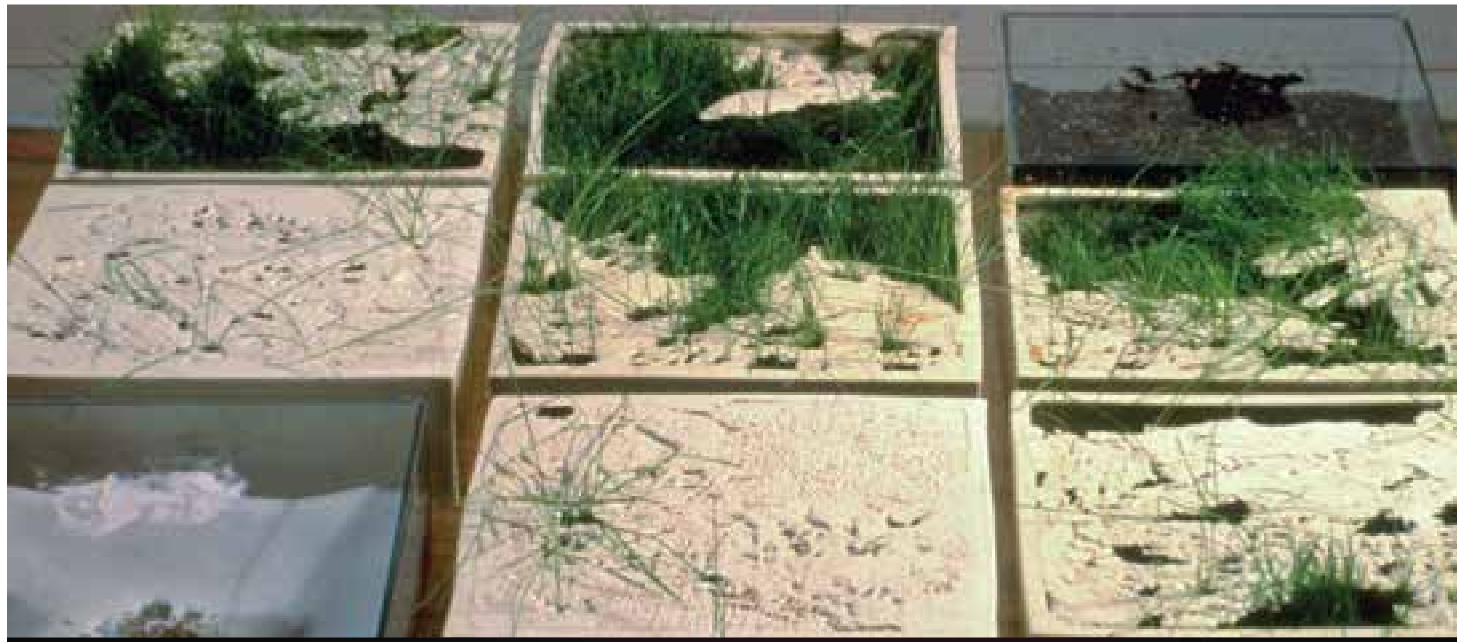
Dragoș Pătrașcu

Dragoș Pătrașcu, *Poezia e floare la ureche*, 2011, asamblaj, desen pe hârtie, 100 x 115. Cu permisiunea UAPR.

Premiul pentru Grafică

„Nu înțeleg lumea în care trăiesc, nu înțeleg violența care o bântuie, nu înțeleg rapacitatea ei, dorința de preamărire și invidia primejdioasă îndreptată împotriva aproapelui. Nu mă înțeleg pe mine însumi de multe ori. Și atunci desenez, lucrez compulsiv aproape, crezând, precum Victor Brauner, că «viața mea este exemplară pentru că este universală»." (Dragoș Pătrașcu)

Arina Ailincăi



Arina Ailincăi, *Porțelan cu iarbă*, 1992, porțelan, sticlă, 1300ºC, 30 x 30 x 8,5 cm x 9 piese. Cu permisiunea UAPR.

Premiul pentru Arte Decorative

„Demersul lucrărilor mele este orientat spre surprinderea relației eterne «osmotice» dintre trup și spirit, corpul uman devenind un loc al intersecției celor două lumi, surprins în diferitele sale ipostaze formale, prelucrat, modelat, fragmentat și texturat cu scriituri gravate, atât la suprafața, cât și în interiorul său. Alternanța dintre expresia detaliilor corpului fizic și structura simbolică a scrierii sale interioare vine să estompeze granița fină dintre real și imaginar. De ce am ales materialul ceramic pentru acest tip de discurs? Pentru simplul motiv al excelenței sale plastice atestate de milenii și, nu în ultimul rând, pentru valoarea sa simbolică sacră, prezentă în geografia marilor tradiții spirituale. «Suntem făcuți din pământ și în pământ ne întoarcem», ne spune tradiția creștină, iar sapiența taoistă vine, la rândul ei, să definească trupul – materialul lumesc al vieții, drept «Marele bulgăre de lut»." (Arina Ailincăi)

Mihai Țopescu

Mihai Țopescu, *Mărimea 44*, 2010, metal, sticlă, 100 cm. Cu permisiunea UAPR.

Premiul pentru Arte Decorative

„«Si toute vie va inévitablement vers sa fin, nous devons dourant la notre, la colorier avec nos couleurs d'amour et d'espoir». Am găsit acest citat din Chagall, care, deși se mulează pe parcursul artistic al multor creatori, este potrivit mai ales celui mai recent proiect vizual imaginat de Mihai Țopescu. Poate părea desuet faptul că la începutul acestui secol, când tendința generală a mișcărilor artistice a fost aceea de a se ancora în realitatea imediată, există creatori care acum propun un alt tip de mesaj, eliberat de orice implicare în cotidian. Încă de acum câțiva ani, când și-a început acest ciclu al Sacrificiului, Țopescu propunea o alternativă nonpolemică la «micul sentiment» pe care vizualitatea contemporană, sceptică și reducționistă, îl promovează cu atâta insistență. Neîmpăcat cu acest tipar, livrat și asimilat adesea fără gând, artistul oferă o alternativă de exprimare a unei realități pe care o resimte ca fiind puternică și profundă. Bineînțeles, nu este doar cazul său. Mulți artiști contemporani simt nevoia vitală de a exprima altceva decât notații raționale ale unor evenimente sau experiențe cotidiene. Eliberați de codul unei mentalități afectate de scepticismul și angoasa «omului aproximativ», cum inspirat îl denumea, acum aproape un secol, Tristan Tzara, ei promovează tot mai vocal dreptul de a-și exprima liber stări, sentimente care mărturisesc complexitatea ființei și raporturile ei cu universul. Despre o astfel de privire încărcată de ființa sa spirituală și-a propus să ne vorbească artistul în cea mai recentă dezvoltare a unui ciclu vizual, care a debutat acum trei ani, la Palatele Brâncovenești de la Mogoșoaia. Dacă atunci creația era privită prin prisma disponibilității eului artistic, care se sacrifică asemenea martirilor istoriei pentru promovarea unor idei generoase, precum iubirea sau libertatea, acum ne propune un sfârșit de drum care, în mod firesc, nu poate fi încheiat decât în speranță." (Cătălin Davidescu)

Liviana Dan

Liviana Dan, soluție curatorială propusă pentru expoziția *Napoleon Tiron / Sculptură*, 2012, Galeria Călina, Timișoara. Foto: Mircea Stănescu. Cu permisiunea UAPR.

Premiul pentru Critică

„Sunt o curatoare cu un nor de neînțelegeri în jurul meu. Am fost mulți ani curatoare instituțională la Muzeul Brukenthal, fără să știu bugetul instituției și fără să am acces la «marile panotări» ale muzeului. La Brukenthal Contemporary, pe care l-am inventat fără a-l putea valorifica, am căutat un context intelectual pentru arta contemporană din România. Așa am devenit o curatoare locală. Acum am nevoie de expertiză și de mult stil, ca să-l ajung pe influentul Henry Geldzahler. În traducere, numele lui înseamnă «cel care plătește» banii... Dar tot ce știu bine am învățat de la artiști. De aceea, mă consider o curatoare adevărată." (Liviana Dan)

Doina Mihăilescu

Doina Mihăilescu, *Pământul inimii / Facă-se Cer*, 2014, tempera, grund colorat pe pânză, 100 x 100 cm. Cu permisiunea UAPR.

Premiul pentru Artă Plastică Religioasă și Restaurare

„Acest fel al meu de a vedea ceea ce este ca o operă, deci nu doar pur și simplu ca ceea ce «este aici», ci drept cristalizarea unei libertăți, dă artei pe care o fac și viziunii pe care o am o optică particulară. Dacă în creația estetică și plastică este scena pe care se întâlnesc libertatea divină cu cea a omului, aceasta nu mai poate fi percepută ca ceva eterogen și căreia ar trebui, în cel mai bun caz, să ne adaptăm, păstrând în acest fel cea mai bună parte dintr-o situație ciudată. Artistul nu este un Robinson. Dacă lumea este creată, ea este făcută din același material (anume, libertatea) ca și omul. Libertatea omului, a artistului în principal, poate atunci să aprobe lumea, fără a renunța la libertatea proprie – luându-se, deci, la harță cu materia, pentru a-i da o importanță cu atât mai mare, cu cât el o știe provizorie, distrugând-o prin imaginație, evadând vremelnic din ea, și câte și mai câte... Pentru artista care sunt, pictura poate fi unul din modurile de a arăta bunătatea Creației, realizată, iată, prin mijloacele artei și locuită pentru o vreme de Cuvântul întrupat." (Doina Mihăilescu)

Dan Acostioaei

Dan Acostioaei, *Segmente de dreapta*, 2016, performance, Parcul Izvor, București. Foto: Tiberiu Mihail Cimpoeru. Cu permisiunea UAPR.

Premiul pentru Artă în Spațiul Public

„Lucrările mele se originează în fascinația față de suprapunerile dintre relațiile de consum, instituționalizarea misticului și spectacularizarea politicului prin forme de reverență asemănătoare cu aceea a credinței în transsubstanțiere. Discontinuitatea teritoriului cultural și contradicțiile duplicitare dintre spectacolul artei contemporane și angajamentul social se reflectă interogativ, cu ironie și autoironie, în scenografierea și coregrafierea unor asocieri care frizează absurdul. Preocuparea pentru condiția marginală a artistului contemporan provincial, care se raportează la diverse niveluri de exercitare a puterii instituționale hegemonice, se interpolează, de cele mai multe ori, în «situațiile» imaginate de mine prin speculația limbajului specific al ritualului religios creștin-ortodox, interferat cu fragmente de limbaj mediatic, unde liturgicul devine design, lifestyle sau mondenitate."
(Dan Acostioaei)

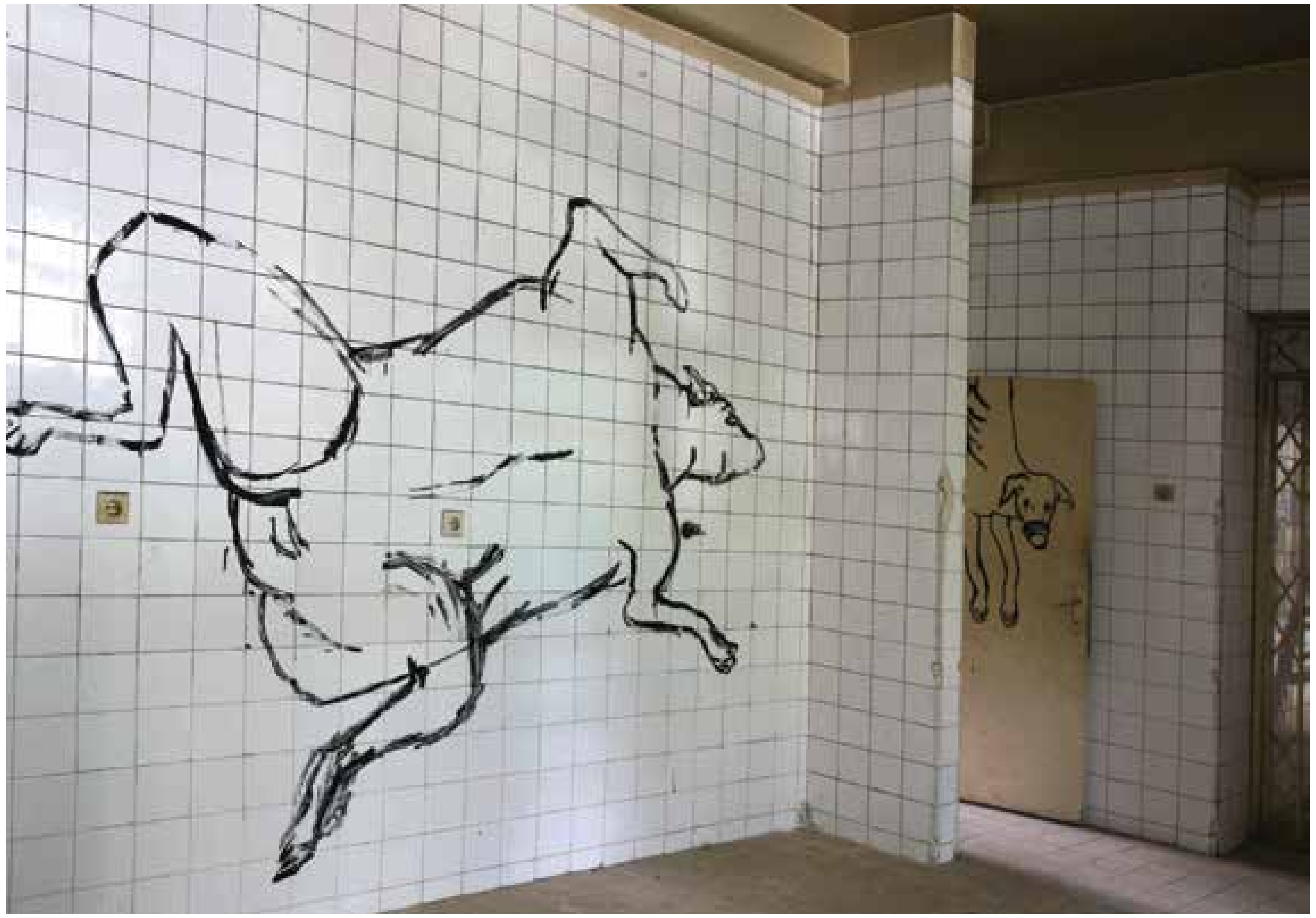
Patricia Teodorescu

Patricia Teodorescu, *ceci n'est pas Dada*, 2016, neon, 16 x 160 cm. Cu permisiunea UAPR.

Premiul pentru Multimedia

„Patricia Teodorescu a absolvit secția de Sculptură a Universității Naționale de Arte din București și este cunoscută pentru lucrările sale video cu care, începând din 2001, și-a construit un palmares expozițional remarcabil (Essl Museum, The Kitchen, Tate Modern, Casino Luxembourg, ArtPoint, Kulturkontakt). Artista își asumă fiecare discurs cu seriozitatea unei observatoare rafinate, care integrează tehnologia cu atenție accentuată pentru detaliu. Patricia Teodorescu, pe de o parte, construiește spații de înțelegere a mișcării, pentru a explora dimensiunile timpului, concepte abstracte, iar pe de alta, este interesată de observația de tip documentar asupra problematicilor sociale contemporane. Imaginea, adesea spectaculoasă estetic, este rezultatul medierii dintre realitatea empirică și imaginație, comunicând astfel o experiență personală, care mizează pe efectele relației complexe dintre concept și reprezentare." (Olivia Nițiș)

Suzana Dan



Suzana Dan, *Museum of Dogs II*, 2007, spațiu anonim, Sinaia. Cu permisiunea UAPR.

Premiul Juriului

„Am oscilat între munca de cercetare dedicată în cadrul Institutului Național de Cercetare – Dezvoltare pentru Optoelectronică INOE, colaborarea în programele Departamentului Curatoriat – Cercetare din Muzeul Național de Artă Contemporană MNAC, fondarea Asociației Ephemair și inițierea unor evenimente și proiecte culturale dedicate promovării culturii contemporane din România, precum Noaptea Albă a Galeriilor, Weekendul Galeriilor sau Art on Display. Toate aceste acțiuni au mers în permanență în paralel cu proiectele personale de artist cuprinse într-un univers propriu și materializate în pictură, obiect, film sau sunet, în proiecte individuale sau colaborative, alături de alți artiști. Dintr-o profundă desconsiderare față de sistemul de ierarhizare a valorii artiștilor pe scena artistică și a CV-ului, devenit el însuși un proiect artistic, prin grija cu care este conceput, lucrările mele pot fi găsite în egală măsură în muzee și galerii de artă sau în spații alternative. Motivul prezenței aleatoare a acestor lucrări este bazat pe convingerea fermă că arta trebuie să existe acolo unde îi este necesară intervenția, nu în spații dedicate, ci în spații «problemă», acest statement fiind de altfel și unul dintre principiile de bază ale Asociației Ephemair." (Suzana Dan)

Cristina Popescu Russu

Cristina Popescu Russu, *Ritm în ocru*, 2014, porțelan Limoges, oxizi metalici, 40 x 70 x 3 cm, 1300°C. Cu permisiunea UAPR.

Premiul Juriului

„Mai nou, Cristina Popescu Russu s-a apropiat de o poetică atrasă în egală măsură de natural și de geometric, prin preluarea sugestiilor vegetalului în interiorul unor trame și texturi din ce în ce mai epurate, și a unor forme similiabstracte sau de un geometrism elementar (*Domnișoarele Mesteacăn*). Pe de altă parte, e vizibil interesul recent al artistei spre simularea și transpunerea în porțelan fin a altor tipuri de materiale – hârtia, lemnul, piatra – în interiorul unei poetici din ce în ce mai minimaliste (vezi *Între cer și pământ, Briza, Dialog, Umbre*). Laconismul formelor verticale sau orizontale, economia cromatică redusă adeseori la alb și la câteva intervenții grafice cu negru duc cu gândul la o «eleganță niponă», impresionantă prin concizie și pregnanță. Din acest punct de vedere, seria recentă a *Scrisorilor în porțelan alb ultra fin*, amprentat de diverse litere, hieroglife, noduri și semne alb pe alb, constituie o sinteză împlinită a traseului Cristinei Popescu Russu: în aceste rafinate și enigmatice obiecte aparent utile, dar de fapt de o frumusețe pur vizuală, artista își arată întreaga măsură a meșteșugului acumulat în timp, dar și a subtilității poetice și culturale spre care arta sa a tins dintotdeauna." (Magda Cârneci)

Nicolae Comănescu

Nicolae Comănescu, *I can see no Revolution*, 2015, acrilic pe pânză, 70 x 70 cm. Foto: Alexandru Paul. Cu permisiunea UAPR.

Premiul Revistei ARTA

„Artistul vizual Nicolae Comănescu explorează expresia, gestul și textul, temele de cercetare venind din fenomenele trăite de factură socială, politică, civică etc. Paradoxurile societății, frustrările existențiale, manipularea politică devin materialul iconografic al vizualității lui Nicolae Comănescu." (Silviu Păduraru)

Olimpiu Bandalac

Olimpiu Bandalac, *Întâlnire cu Sfinxul*, 2015, imagine din expoziția găzduită de Victoria Art Center, București. Cu permisiunea UAPR.

Premiul Revistei ARTA

„În lucrările mele, urmăresc interactivitatea cu publicul, de aceea am fost mereu interesat de ambient și instalație. Elementele arhaice, aparținând culturii locale, constituie puncte de pornire în lucrul meu. Istoria noastră este lungă și bogată, iar eu descopăr infinite posibilități și influențe mulțumită amestecului moștenirii estice cu cea vestică. Născută și clădită la jumătatea distanței dintre Europa și Asia, dintre Nord și Sud, structura noastră este complexă și oarecum confuză. Arta mea pendulează între aceste elemente. Pentru lucru, folosesc uneori materiale simple, unele reciclate, prezentarea finală fiind foarte importantă. Începând cu anii '90, am fost atras de noile media și de performance. Hrănite din entuziasmul perioadei petrecută de mine în cinematografie (13 ani în studiouri de animație), filmele video, proiectele multimedia și acțiunile live în public m-au ajutat să ies din zona tradițională a artelor. Cred că încercarea de a păstra prospețimea elementară a contactului cu hârtia, pânza, stratul fotosensibil, raza de lumină definesc programul meu artistic. Lucrul meu pendulează între tehnicile artistice tradiționale și noile media de exprimare." (Olimpiu Bandalac)

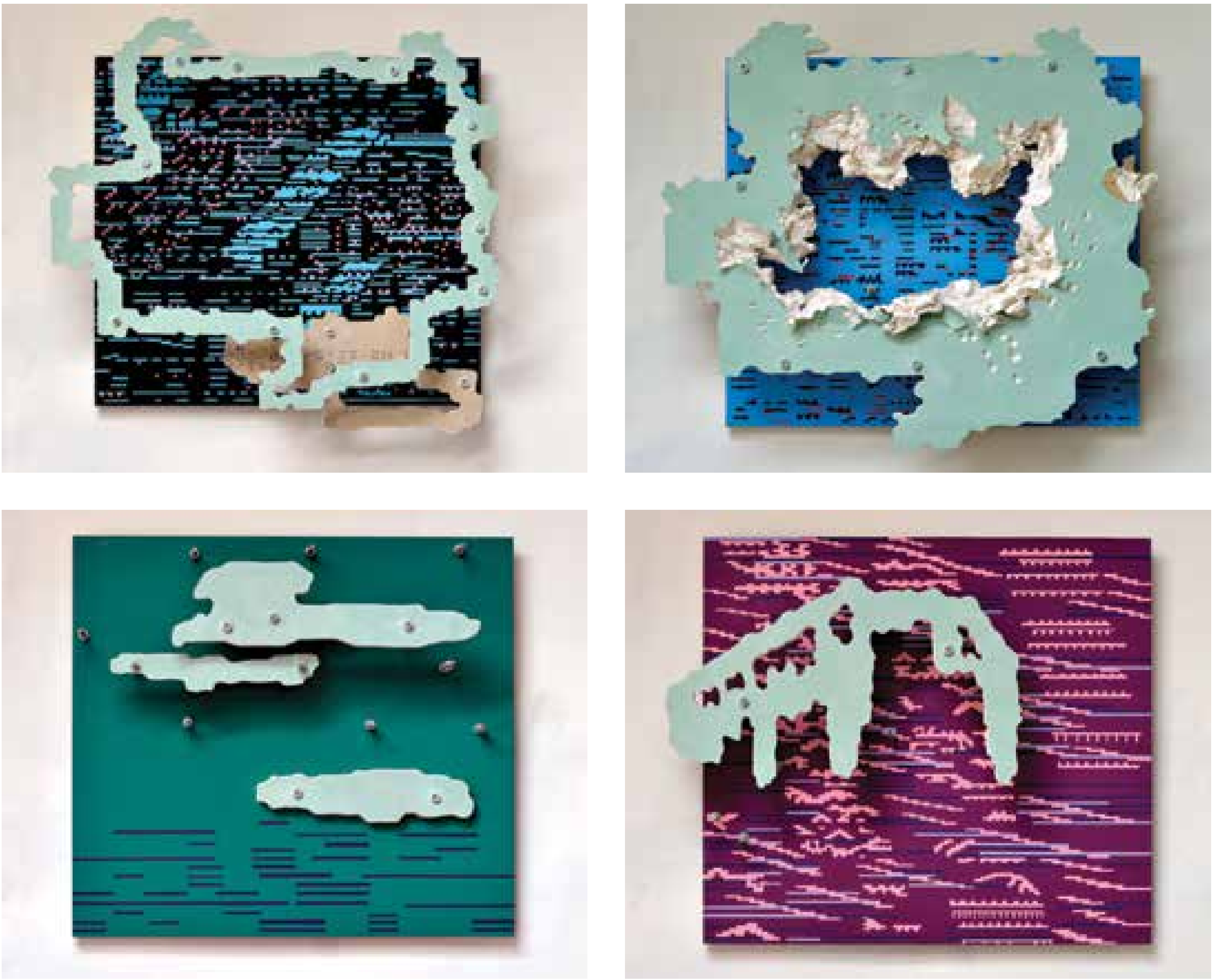
Maria Sicoie

Maria Sicoie, *Opiniones*, 2014, instalație metal și video. Vedere din expoziția Premiile UAP, 2015. Cu permisiunea UAPR.

Premiul pentru Tineret

„Apatia mentală, dușmanul spiritului viu, ne împiedică adesea să trăim într-o lume a magiei. Revigorând mentalul propriu, motivată să revigorez și mentalul colectiv, am avut mereu dorința de a aduce în lucrările mele acea vrajă care să ne poziționeze într-o existență primordială. Privitorul trebuie să retrăiască miturile Genezei și, virtual, să le aducă în contemporaneitate. Așa am înțeles să inserez virtualul în real, într-o teorie despre cum pot conviețui arhaicul și modernul. Prin identificare cu personajele mele, cu spațiul meu artistic, mă metamorfozez continuu, devenind când ființă, când neființă, când materie, când spirit. Provocarea lumii mele artistice este identificarea locului pe care fiecare dintre noi îl are, pendulând între două lumi paralele: lumea reală și cea ireală." (Maria Sicoie)

Beniamin Popescu



Beniamin Popescu, *filename_0=Technoplaster*, 2016, acrilic pe MDF, ghips carton, 55 x 55 x 10 cm. Cu permisiunea UAPR.

Premiul „Ion Atanasiu Delamare" acordat de Ritul Scoțian Antic și Acceptat din România

„Practica mea urmărește să atragă atenția asupra ordinii geometrice și a structurii nonfigurative, care devin instrumente remodelatorii ale spațiilor urbane, haotice și opace, reprezentând surse alternative în schimbările fundamentale asupra limbajului arhitectural. În acest fel, dezvolt o practică de abstractizare, prin crearea de straturi și repetiții, oferind o abordare matematică la practica estetică a desenului. Această practică, văzută din orice punct de vedere, confruntă privitorul cu secvențe care fac trimitere directă către un spațiu privat, stabil și personal, oferindu-i posibilitatea de a se conecta cu un univers neobservat anterior. Folosind materiale reciclate, într-o permanentă încercare de deconstrucție, edificare și preschimbare a spațiului, artistul se adresează, într-o atitudine estetică, ce sintetizează haosul materialelor și texturilor atrase din spațiul urban." (Beniamin Popescu)

Cronica unei expoziții (ne)așteptate

S.P.F.M. (Salonul de pictură foarte mare)

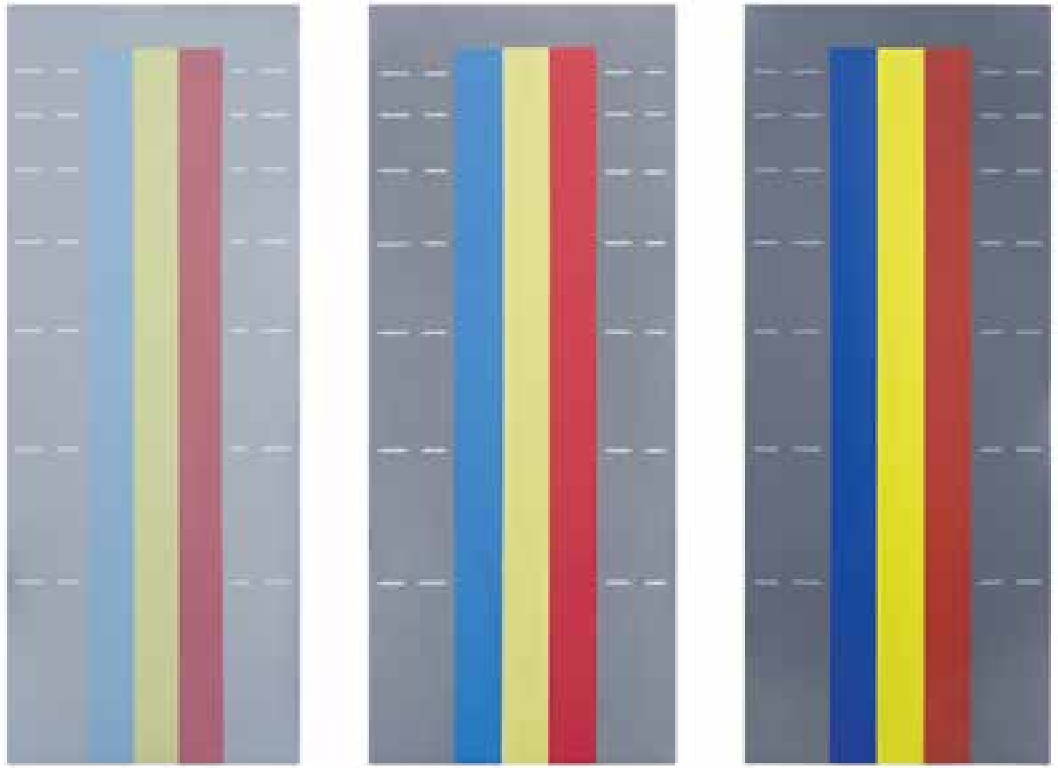
Artiști: Ion Anghel, Cezar Atodiresei, Cătălin Bălescu, Traian Boldea, Marcel Bunea, Petru Lucaci, George Moscal, Alexandru Rădvan, Mihai Sârbulescu

Curator: Marcel Bunea

Noiembrie 2016

Sala Rotondă a Sălii Mici

Teatrul Național „I.L. Caragiale" din București



1

2

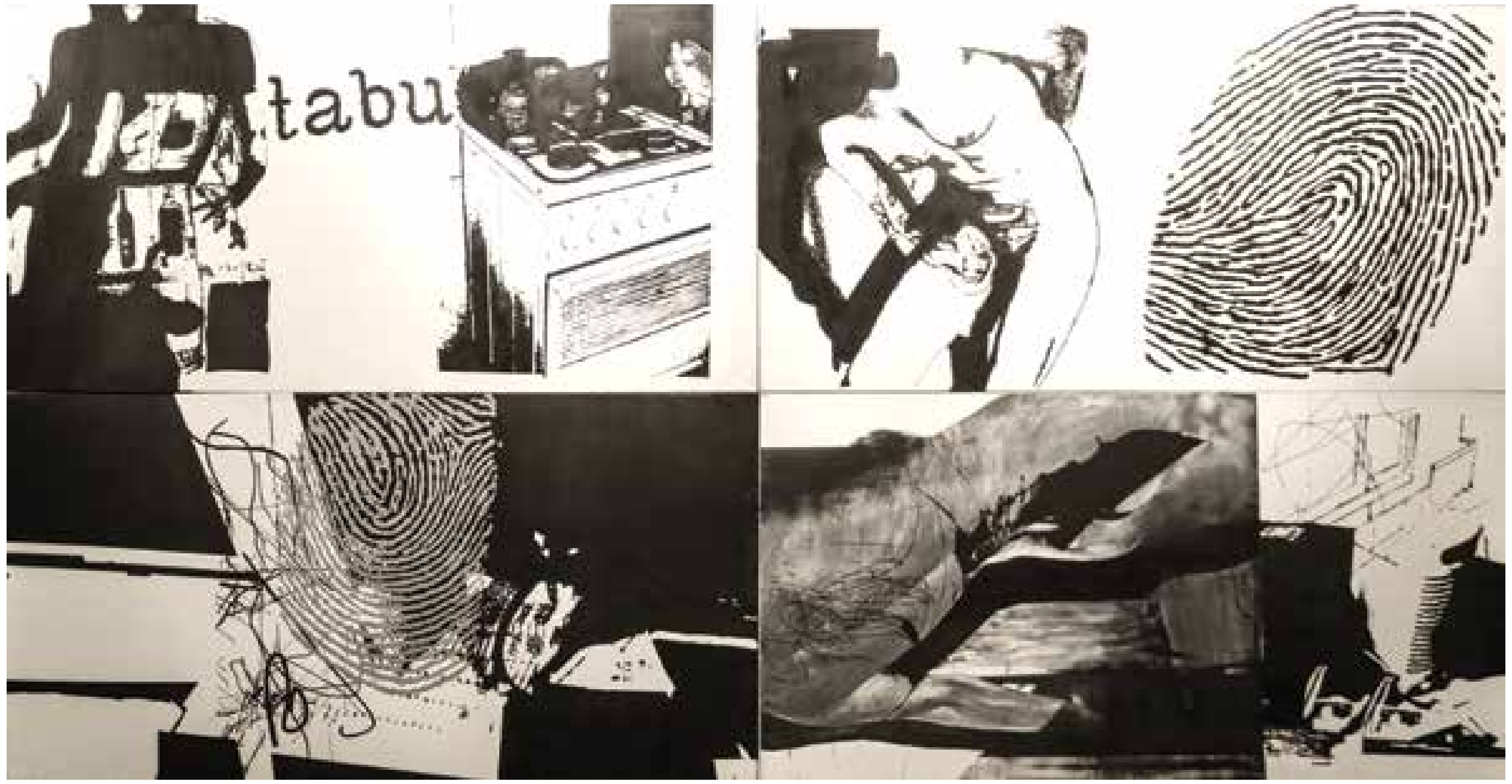
3

Ruxandra Demetrescu

De aproape șase ani (mai precis, din primăvara lui 2011), profesorii departamentului de pictură din cadrul Universității Naționale de Arte din București expun anual împreună, într-un gest de solidaritate de breaslă oarecum inedit, în care singurul „liant" este apartenența profesională ;i didactică. În această tradiție deja constituită, au existat surprize așteptate și neașteptate. Ceea ce așteptam era dimensiunea ludică implicită în demersul curatorial al lui Marcel Bunea, directorul departamentului de pictură de la UNArte. Din acest punct de vedere, titlurile înseși au fost mereu elocvente, prin jocurile de cuvinte explicite: „Treisprezece" în 2011, „11+" în 2012, „ZECE PLUS" în 2013 ș.a.m.d.
În 2015, „jocul" curatorial s-a transformat în provocare când pictorii au decis să expună „pictura fără pictură", atrăgând atenția asupra condiției dilematice a „reginei artelor" (cum este încă denumită, mai în glumă, dar, mai ales, în serios, pictura, în vocabularul de atelier).
În toamna trecută, miza a fost diferită și contrastantă: pictura de foarte mari dimensiuni, de unde și titlul („pictura foarte mare"), prezentată – doar pe jumătate ironic – ca „salon" (ceea ce trimitea cu gândul la formatul oficial, consacrat odată cu apariția expoziției ca instanță a modernității). Așadar, toți cei nouă profesori, câți numără acum departamentul de pictură, s-au conformat, volens-nolens (cu excepția lui Mihai Sârbulescu, care nu a renunțat la formatul său obișnuit, destul de mare oricum), forțând dimensiunile până la exces.
Fiecare artist în parte și-a ales propria strategie, unii jucându-se inventiv cu suportul, folosind materiale neconvenționale (polipropilena la George Moscal, polipropilenă combinată cu lemn și polistiren la Cezar Atodiresei). Ceilalți, ca Marcel Bunea sau Petru Lucaci, cunoscuți oricum pentru formatul mare pe care îl privilegiază, și-au adus pur și simplu tablourile din atelier și au avut surpriza de a constata că, dintr-o dată, acestea părea că s-au micșorat – o simplă iluzie optică, datorată vecinătății cu celelalte lucrări, voit supradimensionate (practicate ad hoc de Cezar Atodiresei, Geroge Moscal, Alexandru Rădvan și Traian Bodea). Cătălin Bălescu, pentru care formatul „foarte mare" nu este un lucru obișnuit în practica sa artistică, a ales, cu ingeniozitate, să transpună o pictură într-o videoproiecție (cu sprijinul lui Răzvan Tun). Privitorul se confrunta dintr-o dată cu imaterialitatea imaginii digitale, distinctă de materialitatea uleiului practicat cu obstinație de autor.

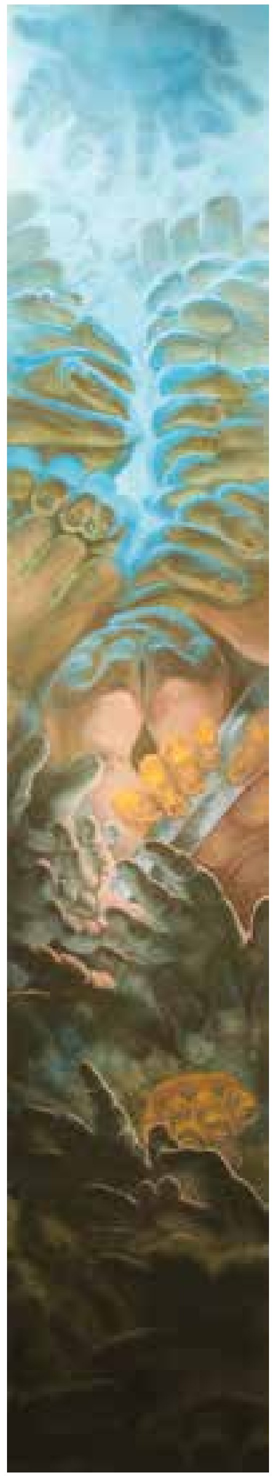
Ca de obicei, am putut constata preferința pentru ulei (la Cătălin Bălescu, Petru Lucaci, Mihai Sârbulescu) vs opțiunea pentru acrilic (la Marcel Bunea, Alexandru Rădvan, George Moscal). Am asistat și la gesturi radicale: Ionuț Anghel a înlocuit pânza de pictură cu o pânză pur și simplu, iar șasiul cu un cadru de lemn și carton: rezultatul a fost un soi perdea răsucită și suspendată (în care se putea citi, cu oarecare efort speculativ, o aluzie la cortina de teatru, ca un mic omagiu grațios la adresa instituției care a găzduit expoziția).
Dacă ignorăm exercițiul impus al formatului, fiecare artist a prezentat ceea ce era previzibil că va expune, de la *Clarobscurul* lui Lucaci și *Studiul pentru manierism* al lui Cătălin Bălescu, până la *grădina* lui Sârbulescu și *Ritualul primăverii* al lui Rădvan.
Surpriza neașteptată, în schimb, a fost alegerea spațiului de expunere: rotonda sălii mici a Teatrului Național, care găzduiește ocazional expoziții de artă contemporană. Colegii mei pictori au renunțat la tradiționalul CAV (Centrul Artelor Vizuale). Este adevărat că o făcuseră și în 2015, când au migrat la Atelier 030202. De data aceasta, însă, au ales un spațiu care nu este nici cubul alb, nici cutia neagră, ci foaierul sălii mici de la TNB, decorat în gustul eclectic al arhitectului căruia i se datorează refacerea Teatrului Național în forma sa originară (fapt aclamat de majoritatea breslei).
Pereții gălbui-verzui și mocheta foarte verde au constituit o provocare cromatică și haptică inconfortabilă pentru toate lucrările expuse (poate cu excepția obiectului textil conceput de Ionuț Anghel).
Dacă ar fi fost să denumim nu doar expoziția, ci și locul în care a fost prezentată, am fi putut propune titlul: „Acesta nu este un spațiu de expoziție". Partea bună – sau surpriza așteptată – e că inventivitatea artiștilor a fost cu adevărat declanșată. Partea mai puțin bună – sau stupoarea – este că ne gândim, inevitabil, la spațiul de la TNB 3/4 (dispărut acum, în actuala configurare a teatrului) – care a fost cel mai bun spațiu de expunere a artei contemporane în București, după Sala Dalles.
Nu ne rămâne decât să sperăm că artiștii se vor încăpățâna și în viitor să riște, expunând în holurile improprii ale teatrului, pentru a le revigora vizual, măcar din când în când.

4



5

6



7

8

9

1. Marcel Bunea, *Vertical.ro*, 2014-2016, acrilic pe pânză 260 x 100 cm (x3).
2. Cătălin Bălescu / Răzvan Tun, *Studiu pentru manierism*, 2016, videoproiecție.
3. Cezar Atodiresei, *Scara*, 2016, alchidice / polipropilenă, lemn, polistiren, 400 x 200 x100 cm.
4. Ion Anghel, *Yellow*, 2016, material textil, lemn, carton, 10 x 15 x 6 m.
5. Petru Lucaci, *Clarobscur*, 2014, ulei pe pânză, 120 x 240 cm (x4).
6. George Moscal, *Gravitație*, 2016, acrilic pe polipropilenă, 400 x 600 cm.
7. Traian Boldea, *Iov*, 2015, ulei pe pânză, 400 x 68 cm.
8. Alexandru Rădvan, *Ritualul primăverii*, 2016, acrilic pe pânză, 215 x 347 cm.
9. Mihai Sârbulescu, *Grădina lui Ovidiu și Marie Jeanne*, 2014, ulei pe pânză, 115 x 146 cm.

Cu permisiunea artiștiilor.

Flondor 80

Constantin Flondor

Flondor 80: Veranda cu flori de zăpadă. Pictură, desen, fotografie

15 decembrie 2016 – 15 februarie 2017

Muzeul de Artă din Timișoara, Palatul Baroc

---

2 x 80: Megert / Flondor

Artiști: Christian Megert, Constantin Flondor

14 decembrie 2016 – 1 martie 2017

Galeria Jecza din Timișoara

Constantin Flondor, *Fulg de nea pe o temă de Leonardo*, 2014, ulei pe pânză. Cu permisiunea artistului.

Ileana Pintilie

Constantin Flondor (n. 1936) a fost și a rămas o figură marcantă a artei neoavangardiste românești, un artist experimentalist, al cărui spirit iscoditor l-a condus spre cercetări uneori insolite, dar perfect coerente în ansamblu. Nevoia de comunicare l-a adus, încă din tinerețe, alături de unii colegi de generație, cu care împărtășea aceeași curiozitate în fața naturii și nevoia de cunoaștere și de autodefinire în raport cu lumea vizibilă. În aceste căutări teoretice și vizuale, el s-a regăsit pe același drum cu Bertalan și Cotoșman, înființând împreună primul grup experimental din România, Grupul 111 (1966-1969). În această grupare, constituită pe afinități elective, Flondor și-a dezvoltat propriile cercetări, care i-au structurat creația anilor 1960-1970, obținând o anume conceptualizare a lumii înconjurătoare, ce continua să îi fie sursă de inspirație, dar pe care o trata print-un limbaj vizual esențializat, inspirat din preceptele artistice ale lui Paul Klee, studiat cu asiduitate în acea perioadă. În desenele în pastel din anii 1960, sursa de inspirație era filtrată printr-o percepție sensibilă și transpusă într-un limbaj de semne codificat, transformat ulterior într-un limbaj constructivist, în care trecerea de la bidimensional la tridimensional s-a efectuat în mod firesc.

Destrămarea Grupului 111 (prin emigrarea lui Cotoșman), reînființarea grupului alături de Bertalan și alți câțiva tineri colegi de la Liceul de Artă din Timișoara, între care Doru Tulcan, au demonstrat nevoia de comunicare a lui Flondor. Necesitatea elaborării unui anume program artistic al noului grup, numit Sigma (1970-1978), s-a datorat și faptului că toți membrii erau angrenați în pedagogia artistică, pe care au dorit și au reușit să o modeleze după concepte moderne, inspirate din Școala de la Bauhaus.

Dar după două decenii de experimentalism pur, dedicate studiilor de limbaj vizual, la sfârșitul anilor 1970, Flondor s-a întors la pictură și la natura-peisaj. Acest fapt s-a petrecut însă într-o manieră simbolică, prin asocierea unui material de lucru mai neobișnuit – făina – cu materia primordială, teluricul. Astfel, studiile sale despre percepție, din 1977, au generat o schimbare – lentă, dar sigură – în structura creației sale, pentru care făina, privită ca material, l-a călăuzit în dezvoltarea planurilor cunoașterii perceptive și simbolice. Flondor a utilizat făina într-o serie de acțiuni intitulate *Cernere și modelare*, iar formele line ale acestor „reliefuri" i-au sugerat asemănări cu peisajul. Și-a intitulat aceste acțiuni *Studii de percepție prin modelarea făinii, Concav / Convex, Relief de făină* și a început să asocieze reliefurile generate de el cu fotografii după dealurile Bucovinei, un spațiu colinar, familiar lui încă din copilărie. A urmărit fotografic modificarea percepției reprezentării spațiale asupra acestor dealuri în funcție de lumina naturală, înregistrată optic la intervale regulate. Apoi a comparat rezultatul obținut cu „reliefurile" de făină de pe planșeta din atelier și a fost surprins să constate o asemănare.

A expus fotografii cu reliefurile de făină alături de fotografii cu dealurile Bucovinei.

Făina a fost și a rămas o temă de interes pentru artist, tocmai prin calitatea sa dublă – sau ambiguă – de a sugera forța simplă, brută, a pământului ca materie elementară, învestită prin creație cu expresivitate și putere evocatoare, dar și opusul acestui element, și anume văzduhul. În exercițiile sale de percepție, artistul a descoperit în acest material răcoarea aerului, plasticitatea de a fi „cernut" și de a cădea într-o pulbere albă, asemenea fulgilor de zăpadă, aerian, difuz. Dimpotrivă, în combinație cu apa, făina se transformă într-un material solid, teluric și devine o masă opacă și crăpată, asemeni pământului.

În expoziția deschisă la Muzeul de Artă din Timișoara, Flondor a ales să expună lucrări provenind din două cicluri tematice semnificative – pământul și cerul, încercând să surprindă elementele constitutive ale lumii vizibile, dar, în același timp, ale unei ordini simbolice. În viziunea lui, cele două elemente fundamentale, adevărate axe ontologice, sunt complementare, încărcate fie cu forța opacă și tenace a pământului ca materie, fie cu structurile efemere și fragile ale norilor. Descoperirea precum și alegerea acestor două elemente esențiale constituie o modalitate de a invoca lumea și ordinea ei, dominând dezordinea. În opoziție cu pământul, cerul sugerează volatilitatea unui material inconsistent ce trebuie „captat" (*Desen pentru captarea văzduhului*, 7 august 1982), sugerând năzuința și deschiderea, numite de artist „cerul din cer".

Acumulând aceste multiple posibilități expresive, Flondor a considerat făina ca un element unificator al creației lui – pornind, așa cum am arătat, de la experimentul vizual prin intermediul acțiunii, trecând prin fotografie, film și ajungând în final la pictură. De fapt, prin intermediul acestui element, care l-a îmbogățit perceptiv și spiritual, amplificându-i capacitatea de a simți și de a înțelege, a regăsit gustul de a picta, după ani de experimente.

Astfel, natura revine în forță în pictura lui Flondor, începând cu anii 1980 și până în prezent, deschizând calea multiplelor teme și mijloace vizuale de expresie.

Așa cum am menționat, la începutul intervalului a existat un dialog continuu între cele două teme majore, cerul și norii redau atât motivul concret, împrumutat din natură, cât și elementul simbolic, cu trimitere la transcendență, alternând mereu efortul de a capta vizual materialul și impalpabilul cu pasiunea pentru notația directă, transcriind mișcarea solară și a norilor pe meridianul ceresc. Aproape același principiu este aplicat și motivului pământului, redat adesea prin materialitatea imaterială a făinii, cernută mai recent direct peste pânză și peste stratul de culoare întunecată și evocând, firește, așternerea fulgilor de nea (*Fulg de nea pe o temă de Klee*, 2014).

Cele două motive se regăsesc adesea împreună, ca într-o sinteză cosmică, într-o serie de desene ample: *Între cer și pământ* sau *Proiect pentru pământ, livadă și văzduh*, care oferă o viziune unificatoare asupra lumii. Ulterior, acestor teme li s-a alăturat *grădina* sau *fragmentul de natură*. Semnificația motivului se citește tot ca un peisaj, în care artistul operează o alegere selectând un detaliu, un fragment ce evocă metonimic întregul. Pentru artist revenirea la grădină echivalează cu bucuria continuării studiului după natură, asupra căruia a stăruit îndeosebi după alăturarea sa grupului Prolog, din 1985, când a devenit membru fondator al mișcării. Nevoia de comunicare, de schimburi artistice l-a menținut pe Flondor în spațiul dialogului și al prieteniei cu Paul Gherasim, Horea Paștina, Mihai Sârbulescu, Horia Bernea, Ion Grigorescu, Christian Paraschiv, Matei Lăzărescu.

În timp ce expoziția de la muzeu a reunit lucrări mai vechi și mai noi de desen și de pictură, prezentând un parcurs al principalelor teme și problematici, începând cu anii 1980 și până în prezent, *2 x 80*: Megert / Flondor, de la Galeria Jecza, tot din Timișoara, a adus alături lucrări experimentale, și în special fotografie, ale lui Flondor pus față în față cu Christian Megert, un artist german din aceeași generație, apropiat de grupul Zero, iar ulterior de arta concretă (Konkrete Kunst). Megert a continuat să lucreze astfel până în prezent, fidel principiilor acestei arte geometrice, iar lucrările din expoziție, prezentate prin colaborare cu galeria Diehl din Berlin, acoperă decenii întregi de artă obiectuală. Flondor, în schimb, este prezent cu lucrări constructiviste, cu panouri utilizând sticla canelată, suprapusă peste desenele optice (în scopul de a amplifica vibrațiile liniilor și structurilor geometrice). Ulterior însă, arta lui, deschisă spre experiment, așa cum am amintit, a migrat către fotografia alb-negru și filmul de S 8 mm utilizat în studiile sale de percepție. Ideea alăturării a doi artiști contemporani, ale căror drumuri s-au intersectat la un anumit moment dat, pare o reușită recuperare, nu lipsită de nostalgie.

În creația lui Constantin Flondor, desfășurată coerent pe durata mai multor decenii, se conturează așadar două mari direcții stilistice. Dacă prima parte a creației sale a fost dominată de ideile neoavangardiste, bazate pe recuperarea modernismului, idei ce l-au condus spre o structurare a conceptelor vizuale, ca urmare a experimentelor aplicate plastic, cea de-a doua parte, începând cu revenirea la pictură, s-a construit și consolidat prin recuperarea experiențelor personale, prin cultivarea sensibilității de factură lirică și a nostalgiei ca atitudine de autodefinire în raport cu lumea și cu istoria trăită. Din punct de vedere formal, artistul tinde spre o destructurare vizuală, ce ar corespunde unei vibrații spirituale, lăsând loc excepției, variației infinite de forme care se recompun, TREBUIE SCOS ignorând regulile, fără rigoare autoimpusă într-un alt plan al așteptărilor. Cele două expoziții aniversare au fost adevărate evenimente plastice, atrăgându-n public numeros, dornic de redescoperiri și de reconsiderări istorice.

Christian Megert, *Fără titlu*, 2015, oglindă, lemn, acrilic, plexiglas. Cu permisiunea artistului.

Constantin Flondor, *Studiu analogic pentru natură*, 1975, montaj și intervenție pe fotografie.

Ioan Aurel Mureșan
The secret passage

Ioan Aurel Mureșan

The secret passage

Curatoare: Adina Zorzini

16 iulie – 30 august 2016

Zorzini Gallery

București

Ioan Aurel Mureșan, *Secret Passage 7*, 2016, ulei pe pânză, 140 x 190 cm. Cu permisiunea artistului.

Ioan Aurel Mureșan, *Secret Passage 8*, 2016, ulei pe pânză, 140 x 190 cm. Cu permisiunea artistului.

Maria Zintz

Despre cele unsprezece lucrări de mari dimensiuni din expoziția „The secret passages" de la Galeria Zorzini din București putem spune că aparțin deja penultimului ciclu din creația pictorului Ioan Aurel Mureșan, care pictează acum cu fervoare trupul uman, nudul, redescoperit ca temă creatoare.
În anul 2015, Ioan Aurel Mureșan era prezent, alături de alți trei pictori în expoziția „Memoria imaginii", cu lucrări de dată recentă (atunci), numite de el „*ULTRAsilvania*", în care se întorcea, pe o altă cale, la o memorie ancestrală. În acele lucrări aveam percepția unui pământ pustiit, ca în urma unor cataclisme, nelocuibil, iar semnele nu făceau decât să amplifice această impresie. Demersul creator reflecta intenția artistului de a împinge epurarea formei până la limitele în care se face prezent sentimentul absenței sau prin coborârea într-un tărâm abscons.
Și apoi, un nou ciclu, „The secret passages": pictură care se deschide iarăși spre reflecție asupra unor aspecte fundamentale ale existenței umane, ideea pornind de la observarea unui pasaj real din Oradea, unde îi atrăsese atenția un om al străzii care „locuia" acolo, în acel pasaj de trecere. Cele 11 lucrări atrag atenția asupra condiției umane, a absenței comunicării între oameni, în ciuda aparențelor, a unor false fațete ale succesului, ale reclamei, asupra superficialității unor relații, asupra singurătății. Artistul a pornit de la o viziune realistă sau a combinat în unele lucrări viziunea realistă cu cea onirică ori abstractă – pentru a ajunge, în cele din urmă, la una abstractă.
Trecerea, parcurgerea pasajului poate fi lejeră, rapidă, liniștită ori amenințată de pericole, de fantasme ori poate fi obturată, imposibilă, iar privitorul empatizează cu conținutul intim al lucrărilor, în măsura în care se recunoaște ca personaj posibil al pasajului-metaforă.
Percepția limitării, a efemerității, a sentimentului de nesiguranță, de absență a comunicării, ca și a altor stări este diferită, în funcție de așteptările noastre, de condiția umană, lucrările devenind „praguri" ale conștiinței noastre, viziunea artistului tinzând spre conceptualizare.
Într-o lucrare, pasajul e pictat realist, recognoscibil, cu pereți murdari, însemnați de trecători, cu cerșetorul infirm, un spațiu marcat de indiferență. În alte lucrări apar și alte personaje din realitate: tânăra care, grăbită, trece cu un cărucior printr-un halo luminos – proiecția ei asupra existenței – apărată astfel de primejdiile posibile din acel spațiu, apoi un personaj care pare mai curând unul de poveste, având alături un porumbel alb.
Într-un alt tablou, personajul feminin este ademenitor și, în același timp, primejdios, asociat cu o panteră, periculos, dar și misterios.
Lumea înfățișată de pictor e fascinantă, dar nu exclude violența. Dacă într-o lucrare oamenii trec grăbiți, mașinal, unii pe lângă alții, fără a se observa, fără a comunica unii cu alții, în alta, pasajul poate deveni un loc ascuns, secret și protector pentru o idilă. Pasajul pictat de Ioan Aurel Mureșan se transfigurează, devine un loc încărcat de trăiri, simboluri ale existenței. Nu numai personajele, ci și construcția spațială contribuie la exprimarea unor meditații asupra limitelor. Pereții înclinați pot dilata ori obtura ieșirea la lumină, până în situația de a închide orice posibilitate de eliberare – care se mai poate obține doar prin vis, prin puterea imaginației.
Ultimele trei lucrări sunt nonfigurative, iar dacă în prima dintre ele lumea este sugerată prin grafieri rapide în pasta densă, caldă, în care încă pulsează viața, imaginând mulțimi de oameni care au parcurs pasajul, au depășit pragul, în celelalte două lucrări, trecerea, ieșirea dintr-un spațiu închis sunt blocate și viața se stinge încet, stare exprimată prin tonuri de griuri fin nuanțate.
În lucrările sale, Ioan Aurel Mureșan ne determină să ne oprim pentru a reflecta la condiția umană. Dar artistul, cu modul său de a fi, funciar generos, nu transmite o copleșitoare ori o acră tristețe, el iubește lumea cu feeriile ei, cu plăcerile rafinate ale existenței, având capacitatea de a ne surprinde sau înfiora în fața misterelor, de a ne avertiza să fim mai atenți în fața diversității lor. El e pictor și înnobilează acest pasaj, ferindu-se de reprezentări glaciale.
E important contextul, eclerajul, „câmpul" poetic, reușind ca priveliștea banală, chiar sordidă, păienjenișul faptelor mărunte, cenușiul cotidian să fie transfigurate în imagini urzite cu emoție, iar spațiile devin țesături încântătoare. Pereții sunt pictați cu „graffiti", cu covoare multicolore, la fel este și pardoseala, astfel pasajul devenind un spațiu locuibil, chiar mirific și, în același timp, neliniștitor pentru omul străzii, ca și pentru trecătorul grăbit, prea grăbit ca să observe că frumusețea se poate ivi oriunde. Artistul pare să ne spună că dacă universul prin care peregrinăm nu este unul tonic, nici fundamental tragic nu este, iar semnificațiile dramatice se pot estompa. Ne introduce nu numai într-o lume ce poate fi înșelătoare, dar și într-un spațiu cu mirifice forme picturale, țesături fascinante, spațiu poetic în care putem evada.
Limitele pot fi depășite, dar până la acordul final.
Predomină cromatic roșul, într-o multitudine de nuanțe, cu semne mărunte, încărcate energetic și, în funcție de sensul imprimat imaginii, apare și negrul, griurile colorate, griurile violacee, pasta fiind mai densă, tremurătoare, aspră, dar uneori și mătăsoasă, delicată.
Ioan Aurel Mureșan este un magician al culorilor, care nu încetează să mă uimească prin felul în care exprimă fără ostentație, cu mijloacele picturii, accesul la valorile infinite ale vieții, printr-o sugestivă acomodare a operei de artă între figurativ și abstract.

Fiii și fiicele lui Brâncuși. O intrigă de familie

Fiii și fiicele lui Brâncuși. O intrigă de familie

Un proiect de Alexandra Coitoru în colaborare cu Dan Acostioaei, Brynjar Bandlien & Manuel Pelmuș, Simion Cernica, Rafael Dubreu, Teodor Graur, Monotremu, Ciprian Mureșan, Vlad Nancă, Dan Perjovschi, Sergiu Sas, SUPER US, Napoleon & Ștefan Tiron

15 septembrie – 9 octombrie 2016

MAGMA

Sfântu Gheorghe

Imagine din expoziție. *Fiii și fiicele lui Brâncuși. O intrigă de familie*. Cu permisiunea MAGMA.

Dan Perjovschi, *Bungee Jumping*, 2016, drawing. Cu permisiunea artistului.

Valentina Iancu

Deschisă în toamna anului 2016 la MAGMA, centru de artă contemporană din Sfântu Gheorghe, expoziția „Fiii și fiicele lui Brâncuși" are la bază cercetarea doctorală realizată de Alexandra Croitoru în cadrul Universității Naționale de Artă din București: o analiză aprofundată a procesului mitologizării prin care viața și opera lui Constantin Brâncuși au devenit, ante și post-89, brand național. Fără a contesta valoarea intrinsecă a artei brâncușiene, Alexandra Croitoru inventariază și investighează în cercetarea publicată în 2015 – *Brâncuși o viață veșnică* –mecanismele construcției imaginarului brâncușiofil care instrumentează succesul individual al lui Constantin Brâncuși în reușita unei întregi națiuni. Expoziția „Fiii și fiicele lui Brâncuși" reunește „proiecte artistice incluse anterior în două episoade ce au fost produse în toamna anului 2015. Episodul organizat de Salonul de Proiecte în cadrul evenimentului Timișoara Art Encounters a fost dezvoltat în jurul unei serii de ateliere cu public, denumite ironic Ateliere de Creativitate Brâncușiologică, în timp ce episodul organizat de Alexandra Croitoru la Galeria Plan B în Cluj a fost gândit într-un format documentar, de resource room, care a reunit proiecte materializate începând cu anii '90"- se afirmă în comunicatul de presă. Folosind deconstrucția și ironia inteligentă ca metode de lucru și de selecție, Alexandra Croitoru traduce în limbajul artei contemporane absurdul eroizării artistului Brâncuși și zdruncină originea unui mit a cărui amploare a depășit de mult spațiul cultural-artistic, fiind acaparat de discursuri și ideologii naționaliste sau de consum excesiv. Ea realizează în ultimii ani o serie de lucrări în care, pornind de la deconstrucția mitului, construiește simbolic și critic. Amintesc filmele *Cimitir I* (2011), *Cimitir II* (2014), care arată în stilul cinema verité pași din demersurile absurde ale poetului Larian Stănchescu, cunoscut în anumite cercuri din cauza încercării de a importa oasele lui Brâncuși. Atât în lucrările pe care le realizează, expuse în cadrul actualei selecții, cât și în piesele alături de care construiește narațiunea curatorială, Alexandra Croitoru urmărește o reacție politică, o alternativă critică la „fenomenul Brâncuși".

Prezentată în Cluj și Timișoara, expoziția a fost privită cu suspiciunea tipică observatorului român, scufundat în propriile mituri identitare imposibil de nuanțat. „Fiii și fiicele lui Brâncuși" deranjează pentru că aduce în atenția privitorului de-rinocerizarea unor contemporani care ironizează fățiș pseudo-academismul emfatic, conservat din național-comunism. Cu mult umor, expoziția critică un lejer și patetic consumism patriotard care invadează spațiul public în proximitatea numelui Brâncuși.

Ciprian Mureșan scrie pe zid, caligrafic: „Când mâinile mele sculptează, mintea mea spală vase". Lucrarea poate intriga prin aparenta brutalitate cu care mintea artistului apare tabula rasa, dar umorul și grația copilărească a caligrafiei ascund subtil probleme mai complexe. Aflat în afara rațiunii, actul de creație rămâne unul emoțional sau metafizic. Totodată, Ciprian Mureșan reușește să atragă atenția asupra superficialității cu care a fost construită toată mitologia în jurul brandului național Brâncuși.

Transgresivă este aproprierea *Porții Sărutului* în coregrafia lui Manuel Pelmuș, care a generat un scandal public în 2008. Într-un gest politic radical, Pelmuș și Brynjar Bandlien au resemnificat brandul național Brâncuși printr-un sărut gay, marele tabu național. Alexandra Croitoru alătură documentația video a lucrării lui Pelmuș colecției de „obiecte Brâncuși" a lui Vlad Nancă. Colecția lui Nancă de obiecte cu diferite uzuri, care reproduc pentru popularizare arta lui Brâncuși, ridică un semn de întrebare despre modurile în care arta este capitalizată de stat și transformată în instrument de subtilă propagandă vizuală. Amploarea acestui fenomen (foarte relevant și atent documentat și analizat în studiul lui Cristian Nae, „Divergent Modernisms: Abstraction, Temporality and Cultural Politics in the Interpretation of Brâncuși's Piedestals", publicat în volumul *After Brâncuși*, coordonat de Irina Cărăbaș și Olivia Nițis în 2014) se vede mai clar în colecția lui Mircea Cantor, prezentată în această toamnă într-o expoziție la atelierul lui Brâncuși de la Centrul Pompiou.

„Datorită recunoașterii sale internaționale, Brâncuși reprezintă un capital de imagine prețios, ce este exploatat de România prin anexarea lui la cultură și identitatea națională, în procesul de transformare a valorii simbolice în profit financiar", afirmă Alexandra Croitoru în volumul amintit. În acest sens, este prezentată coloana lui Dan Perjovschi din origami făcut din bancnote de 5000 de lei cu imaginea lui Brâncuși pe care le-a colecționat. *Press Stress* fusese prima dată expusă în 1999, în expoziția „Atfter the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe at Modena Museet", rămâne la fel de actuală, cu atât mai mult cu cât recenta campanie pentru achiziționarea *Cumințeniei Pământului* a readus multe mituri în atenția publicului autohton.

„Fiii și fiicele lui Brâncuși" reunește astfel micro-narațiuni și discursuri politice care reflectează dintr-o perspectivă critică, autocritică și anti-eroizantă la fenomenul Constantin Brâncuși. Ironică și critică, expoziția tinde spre deconstrucția miturilor care fundamentează utopia „Brâncuși – brand național".

Nexus, dintr-o dată am fuzionat

Nexus: fuziuni deschise

Artiști: Paul Neagu, Constantin Brâncuși, Tony Cragg, Marianne Eigenheer, Neville Gabie, Anish Kapoor, Vlad Nancă, Nona Inescu, Nigel Rolfe

Curatoare: Simona Nastac

19 august – 9 octombrie 2016

Muzeul de Artă Craiova

Vlad Nancă, Nona Inescu, *Hyphen*, performance live. Foto: Victor Nancă. Cu permisiunea lui Vlad Nancă.

Paul Neagu, 59 *Cells of Torse*, 1972, tuș pe folie din plastic cașerată pe pânză, colaj fotografic, 32,3 x 31,5cm. Courtesy of Paul Neagu Estate România.

Cătălin Davidescu

Am citat poezia lui Paul Neagu, *Extaz* (1984) din volumul *Marele Clepsidru* (2004), pentru că sintetizează proiectul curatorial al Simonei Nastac, prezentat la Muzeul de Artă din Craiova, în perioada august – octombrie a.c. Expoziția este o propunere originală de vizualizare a unui secol de artă, privit din perspectiva unuia dintre cei mai interesanți artiști vizuali din ce-a de-a doua jumătate a secolului trecut, Paul Neagu, precum și a fuziunilor spirituale pe care creațiile acestuia le-au receptat, dar le-au și reverberat generațiilor ulterioare.

În ipostaza mentorului, îl avem pe Constantin Brâncuși care, realizând lucrarea *Sărutul*, produce o adevărată schismă în sculptura modernă. Depășirea conceptului de „mimesis" poate fi considerat momentul zero al vizualității contemporane, care a descătușat întreaga energie a avangardelor și al cărui efect eliberator continuă și azi. Dezghețul provocat de acest mic „Sărut" a generat, într-o evoluție cronologică, o amplă dezvoltare a tuturor resorturilor culturale, apte să ofere noi coduri artistice. Așa este inițiată expozițional legătura cu Paul Neagu, artist de o rară complexitate, ale cărui lucrări, majoritare în spațiul expozițional, au o bună chimie cu opera lui Brâncuși.

Reprezentările sale se disting printr-o serie de semne, transpuse într-o varietate de forme vizuale și materiale (grafică, sculptură, performance, poezie), a căror matrice estetică își trage esența din relația sa cu arhitectura, filozofia, poezia sau metafizica. Asemenea predecesorului său, arta lui Paul Neagu se revendică tot printr-o ruptură față de vechile moduri de expresie artistică. Nevoia de a crea un alt tip de imagine simplă, antisenzorială, cu un nedisimulat caracter cerebral, îl determină să își caracterizeze creațiile ca fiind „meta-moderne". Este sintagma prin care artistul putea cuprinde toate schimbările pe care arta sa le-a traversat în aproape o jumătate de secol de creație, începând cu *Morile de lumină* (lucrarea sa de diplomă), *Antropocosmica*, *Hyphen (Cratima)*, *Nouă stațiuni catalitice*, cu toate variantele pe care acestea le-au generat.

Învățământul la nivel universitar, practicat inițial din considerente strict materiale, se dovedește a fi modalitatea ideală de dispersie a conceptelor sale artistice, prin intermediul discipolilor de a căror admirație s-a bucurat. Tony Cragg a studiat cu Neagu la Royal College of Art din Londra, fiind azi unul dintre sculptorii care contează în Marea Britanie, având și o prestigioasă activitate didactică. Gândirea sa artistică, presupune o abordare de tip conceptual, unde obiectele-sculpturi definesc, conform propriei sale afirmații: „o mitologie poetică a lumii materiale în care trăim". Prezența sa în expoziție este marcată prin trei studii, premeditat alese din ciclurile sale: *Cromosomes, Microstructures și Personalities*.

Marianne Eigenheer, deși vine din zona muzicii și a antropologiei, a fost influențată de creația lui Neagu, fără însă a-l fi cunoscut. Desenele ei sunt spontane, gestuale, degajând aceeași formă de energie eliberatoare ca și discursul de tip generativ al lui Paul Neagu.

Nigel Rolfe este un reper în istoria performance-ului, dar și un teoretician al genului, curator și activist. El îl întâlnește pe Paul Neagu la mijlocul anilor '70 și lucrează împreună la mai multe proiecte expoziționale. Performance-ul prezentat cu această ocazie a avut atât rezonanțe brâncușiene, cât și ceva din amprenta provocatoare a lui Paul Neagu.

În ceea ce-l privește pe Neville Gabie, fuziunea este și mai complexă, în sensul că interesul său pentru sculptură pornește de la Brâncuși, iar Paul Neagu este cel care îi mediază o bună introducere în hermeneutica creației acestuia. Impactul este major, Neville Gabie dedicându-și o bună parte a cercetărilor, indiferent de formă (sculptură, performance, video, fotografie, instalație ș.a.), relației pe care arta actuală o dezvoltă în raport cu percepția publicului – vezi concepția lui Brâncuși despre lucrările care trebuie atinse, mângâiate etc. Performance-ul susținut în octombrie, cu ocazia finisajului, în sala unde era expus și Sărutul lui Brâncuși, a reprezentat o formă de investigare și introspecție dramatică a individului sau a artistului cu sine, în era digitală.

Indiscutabil, prezența lui Anish Kapoor a reprezentat un punct de interes maxim, atât pentru curator, cât și pentru publicul din România care, pentru prima dată, cred, a fost în contact direct cu creația acestuia. Discipol și prieten al lui Neagu, Anish Kapoor este prezent cu o serie de 11 fotografii făcute în anul 1974, ca documentare la un performance al studenților lui Paul Neagu, pe când acesta era profesor la Horsney College of Art. Tema acțiunii surprinse era aceea a potențialului productiv generat de tensiunile unor contrarii din lumea contemporană, precum natural / artificial, senzorial / extrasenzorial, corp / spațiu.

Prezența tinerilor Vlad Nancă și Nona Inescu, atât pe simeză, cât și în spațiul performativ, reprezintă în conceptul curatorial o formă de rezonanță a ultimei modernități cu începutul ei. Ei sunt generația care închide secolul XX, ultimul bob de nisip din „clepsidrul" care a început să se scurgă sub semnul lui Brâncuși, a continuat cu „*Cratima*" lui Neagu și se încheie cu raportările lor de tip deconstructivist. În acest sens, proiectul este un spațiu simbolic de cercetare istorică a fuziunilor prin care s-a conturat arta secolului trecut, precum și a deschiderilor prin care aceasta își face simțită prezența, în secolul actual.

Efortul curatorial al Simonei Nastac, susținut de Fundația Interart Triade, Paul Neagu Estate România și echipa Muzeului de Artă Craiova a fost de o exemplară coerență.

Despre monumente și monumentalitate. Altfel

M

Artiști: Teodor Graur, Cristian Rusu

Curatoare: Diana Marincu

Asistență tehnică și producție: Flaviu Cacoveanu

10 iunie – 9 septembrie 2016

Galeria Plan B

Cluj-Napoca

Imagine din expoziția *M*. Foto: Roland Váczi.

Vlad Comșa

Imaginarul modernist este subiectul unei discuții de durată între Teodor Graur și Cristian Rusu, cărora li s-a alăturat Diana Marincu. Din această colaborare între artiști și curatoare a rezultat expoziția „M", găzduită de Galeria Plan B din Cluj, între 10 iunie și 9 septembrie 2016. Proiectul propune o apropiere față de monument și monumentalitate, într-o expunere inedită, atât prin folosirea spațiului, cât și din perspectiva colaborării dintre artiști.

Chiar dacă interesul pentru reinterpretarea modernismului ca fenomen este comun, mediul folosit de fiecare dintre artiști deschide un dialog despre discursul vizual al expoziției. Cristian Rusu preferă o cercetare a spațiului, a monumentalității și anticiparea ruinei de mâine, iar Teodor Graur urmărește simbolismul cultural al obiectului și posibila valoare de „monument de interior". Dialogul dintre lucrări și relația acestora cu spațiul contribuie, în egală măsură, la complexitatea acestui proiect.

Primul contact cu spațiul expozițional este neașteptat. Albul galeriei dispare sub o serie de panouri de rigips, hașurate cu grafit și rezemate vertical. În mijlocul acestui nou spațiu, sunt dispuse obiectele semnate de Teodor Graur. Instalația lui Cristian Rusu propune o lectură nouă a spațiului, care își pierde familiaritatea celor trei dimensiuni, iar cu ajutorul hașurilor își pierde și suprafețele care-l compun. În același timp, spațiul devine o carcasă pentru restul lucrărilor cu care intră în dialog. Ansamblul instalațional al lui Teodor Graur este compus din treisprezece lucrări, a căror selecție nu a avut un criteriu cronologic și s-a făcut în relație cu noul cadru. Doar tavanul a rămas martor al spațiului inițial, iar poziționarea obiectelor urmărește aceste repere și ritmează vizualizarea expoziției.

Vizitatorul este întâmpinat de *Stela mică* (2015) și *Sculptura pieptene* (2012-2016), dar tema „monumentului de interior" este introdusă de lucrarea *Fără titlu – băț curbat* (2012). O prăjină de care atârnă până la podea un disc zimțat și care împarte spațiul în trei, forțându-l fie să treacă pe dedesubt, ceea ce-i oferă lucrarea *Turn Copac Oglindă* în capăt de perspectivă, fie să ocolească stânga-dreapta, urmând a fi invitat ulterior la un traseu zigzagat, marcat de *Big Brother Monument* (2014) și de *Ștacheta* (2011-2016), lucrările fiind dispuse central.

În celălalt capăt al galeriei, *Turn Copac Oglindă* este flancată de *Vincent* (2015) și *România TV* (2014) – *Ghost Cinema* (2016). Ultima este o lucrare comună a celor doi, în instalația lui Teodor Graur fiind inserat videoul lui Cristian Rusu. Ritmul vizual, alb-negru, al acestuia reamintește vizitatorului de prezența sa în interiorul unei carcase.

Reparcurgând spațiul expozițional, ochiul se poate opri asupra lucrării *Lanț rigid* (2016), a cărei prezență într-un colț pare stranie, dar cumva incitantă. Spre surpriza vizitatorului, un spațiu nou i se deschide, oferindu-i o selecție din seria fotografică *La Nave* (1987). Semnată de Teodor Graur, această serie propune un dialog între corpul nud al artistului și interiorul epavei de la Costinești, mai exact, nuditatea alăturată mesajelor celor care și-au marcat trecerea pe acolo, ca expresie a libertății.

Expoziția trebuie remarcată pentru relațiile create: a spațiului expozițional cu instalația lui Cristian Rusu, a acesteia cu obiectele lui Teodor Graur și cea proprie obiectelor. Formula de colaborare a fost una nouă. Părând disproporționată ca număr de lucrări, ea propune un dialog care trimite la reinterpretarea valorilor modernismului și a epuizării limbajului acestuia.

Complexitatea relațiilor și deschiderea spre dialog creează un impact puternic asupra privitorului. Parcurgând expoziția, acestuia îi rămân în memorie o serie de imagini, care-l vor invita ulterior la reflecție, în încercarea de a pătrunde tematica, dar, cel mai probabil, procesul necesită o nouă vizită la galerie.

Artochi (cineochi)

Uzina de fapte și întâmplări (nemărturisite)

Artiști: studioBASAR, Matei Bejenaru, Nicu Ilfoveanu, Șerban Savu

Curatoare: Alina Șerban

Design expozițional: skaarchitects

Identitate grafică: Radu Manelici

21 septembrie – 30 octombrie 2016

Salonul de Proiecte

București

Șerban Savu, *Fără titlu*, 2009, mozaic ceramic, 145 x 181cm. Foto: Ștefan Sava.

Marius Leonte

Nicu Ilfoveanu, Matei Bejenaru, Șerban Savu, studioBASAR, adunați de Alina Șerban, cu provocarea textului, cu nostalgia locului, dar și cu eventuala cheie care ar elibera presiunea strânsă timp de aproape 30 de ani. Și cu locuri care trec pe lângă noi în viteză, stând. Ideea e că ne transformăm în fiecare zi, unii luptăm din greu pentru asta, alții tragem cu dinții să rămânem cum ne știm, iar locurile sunt neschimbate. După 30 de ani, (unii dintre) noi încă citim pe frontispiciu: „Casa de Cultură a Sindicatelor". Cine a trăit timpurile, știe despre ce este vorba.

În expoziția „Uzina de fapte și întâmplări (nemărturisite)", curatoriată de Alina Șerban la Salonul de Proiecte în perioada septembrie-octombrie 2016, trăirile sunt atât de puternice, încât toată arta de care este capabil Nicu Ilfoveanu nu poate să-ți reașeze nodul din gât, (dimpotrivă), atunci când primești informația (oricât de subiectiv ar fi artistul). Pentru acest tip de public lucrurile nu se rezumă la ochiul exersat și la abilitatea artistului de a transmite emoție. Acest public este mult mai subiectiv decât receptorul de artă obișnuit. El a trăit oroarea.

Nicu Ilfoveanu, șoptește – poetic – în ochii noștri, răsunător: „În lipsa unor amintiri proprii, în care să fi participat la vreun cerc de pictură, muzică, dans ori karate, mi-am fabricat mici diorame, în care să încapsulez Case de Cultură. Ca un lup traversând o lupă, acestea se transformă în sală de culturism din centru de schimb valutar, în bingo din nostalgie reflectată în mozaic explodat."

„Tabloul" construit atât de static se mișcă. Te mișcă. Felul în care e instalat / plasat în spațiu completează discursul. Și-ți relevă oroarea (ceaușistă, dar și pe cea postceaușistă). Simți viteza cu care stau lucrurile în jurul nostru. Am mai văzut lucrări de Nicu Ilfoveanu. Ultima la C.A.R. Media Art Fair din Germania, în mai 2015, la Essen, unde expunea cu modestia-i arogantă un portret de musulman. Și astăzi simt focul din ochii personajului … Lucrările sale, la fel de ușoare ca niște fulgi, dacă ți-au ajuns în sân, nu te mai lasă mult timp să dormi. Cu siguranță, de data aceasta, însuși Nicu Ilfoveanu nu a dormit mult timp după implicarea în acest proiect.

Șerban Savu „și-a dat" o comandă super socială. OARTĂPARIETALOMOZAICALĂ. O „comandă" executată cu acuratețea cu care pictează, abordată tot atât de grav, dar simplu, așa cum îi știm felul. Așa cum abordează pictura. Amintește de MONUMENTĂRAIA artiștilor anilor '60, '70, '80, comandată de Dej și Ceaușescu. Mi-l și imaginez pe Savu, sunat de Jules Perahim, că are nevoie de ajutor ca să-și facă mozaicul de la Mangalia. Șerban Savu nu se dedublează. Își transpune conștiincios una din picturi în tehnica mozaicului. Intervenția lui e fină. De catifea. La fel ca revoluția. Și nu încearcă să ne spună că mai este artă bună printre „mozaicele" de pe casele de cultură. E suficient să rostim sintagma „arta în spațiul public" și logica elementară ne obligă să observăm că, în fapt, vorbim despre două concepte distincte, ARTA și SPAȚIUL PUBLIC.

Nu m-aș încumeta să definesc arta. Aș folosi definițiile pe care le știm, începând cu teoriile lui Aristotel, trecând prin Kant și oprindu-ne la cei mai tineri teoreticieni, la artiști. Cu spațiul public este puțin mai simplu. Este acel spațiu în care, în timpurile pe care le trăim, este dictator COMUNITATEA. Tudor Vianu ne invită să observăm că societatea (comunitatea) trăiește pe paliere culturale diferite, iar subcultura este o componentă a culturii unei societăți. Trimit la Vianu, pentru că societatea românească nu a asimilat încă ideile anilor '30-'40 (și nici nu are de gând s-o facă). Dacă aș face referire la Michael Warner, de exemplu, omul care vorbește de-adevăratelea despre public și contrapublic (*Publics and Counterpublics* – publicul ca formă derivativă a culturii, un instrument pe care-l folosim ca să navigăm în lumea contemporană), cred că ne-am încurca puțin.

Ne-, adică noi „comunitatea".

Deci cu ARTA în SPAȚIUL PUBLIC devine complicat. Cine decide că orașul (spațiul public) are nevoie de artă? Cine decide ce fel de artă are nevoie orașul (spațiul public)? Decorativă? Majoră? Cum decide? Cine decide unde montăm artă în oraș (spațiul public). Cum decide? Arta este pentru oamenii care comandă artă sau cineva comandă artă pentru oameni? Până găsim

răspunsul la aceste prime întrebări care mi-au venit în minte, dintre multele care se impun, eu aş trimite arta la muzeu. Acel muzeu care astăzi, în toată lumea, nu mai este muzeu, ci un spaţiu cultural.

Arta nu e pentru toată lumea. Este pentru cine o vrea. Arta este atunci când SERRA trânteşte o tablă pe un deal sau în centrul New York-ului şi noi rămânem cu gura căscată, privind-o fără să ne treacă prin minte întrebarea „ce a vrut să spună artistu' ". Sau când ne oglindim în loop-ul lui ANISH KAPOOR în Chicago. Sau când vedem minunile lui CHILLIDA, care ies din stâncă şi agaţă oceanul. Sau când GORZO plimbă bolovanul prin NYC. Sau când PERJOVSCHI desenează sens, mai mult sau mai puţin efemer.

Sau când ŞERBAN SAVU interpretează subiectiv. Muncitorii, fetele, semănătorii sau constructorii de camioane, executaţi în minunata tehnică, de altfel, a mozaicului, nu sunt artă. Chiar dacă proiectul a fost făcut de marele Diego Rivera.

Matei Bejenaru manevrează magistral. În filmul său se joacă cu trei tipuri de emoţie. Povestitorul ne spune pe nerăsuflate, cu nostalgie, ce minunăţie am lăsat să se ducă de râpă (arhitectura ceauşistă), regizorul machiavelic (îl ajută să se autodesfiinţeze, să se bălăcească în propria neînţelegere, a persoanei sale, a timpurilor pe care le-a trăit, a timpurilor pe care le trăieşte) şi spectatorul. Noi, adică cei care suntem oripilaţi de ceea ce am trăit, de neputinţa de atunci, de neputinţa de acum. Noi, care ştim că totul a fost o crimă. Că arhitectura românească, organizarea spaţiului construit a fost desenat de Ceauşescu. Matei face artăchirurgie. Asta e la prima vedere. Privind filmul cu atenţie, uneori îmi dau seama că el este complice la nostalgia vitrinierului. Parcă şi lui îi pare rău după „ce-am pierdut". Cred însă că asta se întâmplă numai pentru că nu are ce pune în loc. Îmi e puţin neclar discursul său. Mi-ar plăcea să cred că este critic, dar el este doar idealist. Instalaţiile sale ne arată asta. El militează, de fapt odată cu subiectul prezentat. Subiectul, personajele, sunt de fapt vocea lui. Comunitatea este pentru ce luptă Matei. Aia care e, aşa cum e. El chiar e subiectiv. Nu montează ca Vertov. Dar nici nu foloseşte actori. El operează cu realităţi, construind realităţi (din mintea lui).

Pe artiştii de la studioBASAR, că nu le pot spune altfel, Alina Şerban i-a invitat pentru a ne aminti că nu există arhitectură fără artă. Şi nici artă în spaţiul public fără spaţiu public. Arhitecţii de la studioBASAR au un discurs autoironic. Arhitecţii stau şi oraşul îşi face arhitectura lui. Discurs subiectiv… Ei pot defini spaţiul public şi fac o demonstraţie de arhitectură. Adică îl organizează. Mai bine zis, îi cartografiază nevoile. Încep cu începutul, folosind „instrumente analitice", care pun în ordine conceptele esenţiale ale arhitecturii: viaţa şi spaţiul. Concluzia e că oraşul şi-a văzut de viteza lui, chiar dacă arhitecţii şi autorităţile stau. S-a organizat singur (oraşul). Comunitatea, aşa cum e ea, cu spiritul civic anihilat, are nevoie să meargă la „Casa de Cultură", iar dacă arhitecţii nu îi fac una, ea şi-o improvizează. Oraşul ştie cel mai bine ce fel de cultură îi trebuie.

Amintesc din nou de textul lui Vianu / Warner. Dacă oraşele (spaţiile culturale) medievale s-au dezvoltat gradat, în timp, respectând nevoile de moment, dar şi cele ivite datorită dezvoltării şi modul lui de folosinţă a spaţiului construit, spaţiile moderne au fost proiectate pornind de la studii artificiale, impuse de un tempo ultra rapid de dezvoltare şi transformare. Toate acestea ignorând esenţa, omul. Nevoia lui de a trăi omeneşte. Comentariul subiectiv al artiştilor invitaţi în legătură cu arhitectura şi designul anilor '60-'80 şi arta în spaţiul public, aşa cum îl doreşte Alina Şerban, făcând trimitere la textul regizorului rus, este blocat de oroarea de care s-au lăsat copleşiţi chiar şi cei patru artochi / cineochi. Privim, subiectiv, o interpretare cât poate fi ea de subiectivă a unui gest acut de mutilare şi automutilare sufletească. Nu poţi comenta subiectiv crimele lui Ceauşescu asupra culturii. Nu poţi să-mi spui că centrele civice din oraşele româneşti sunt opere de arhitectură. Sau să spui cu condescendenţă, „a fost ceva bun pe acolo". Ai putea. Dar e de ajuns să te gândeşti că van den Rohe desena pentru cartierele muncitoreşti prin '36 într-un mod genial. Sau că arhitecţii, urbaniştii, sociologii din întreaga lume a anilor '60 au înţeles rapid că omul are o problemă cu raţionalizarea excesivă în proiectare („cartiere dormitor", „sărăcirea culturală") şi au pornit în a căuta moduri de reglaj.

Ceauşescu a blocat însă această reparaţie în România. Cât timp arhitectura din acest spaţiu cultural a fost autistă, nu importă de ce, nu putem vorbi decât despre… „am făcut şi noi ce am putut". Cum ar fi să ne deconectăm de la internet şi să încercăm să ne organizăm după legi proprii, făcând abstracţie de viteza lumii? Cum ar fi ca medicii din România să fie deconectaţi de la viteza cercetării din lumea mare? Păi, ar fi cam cum e cu arhitectura pe care Alina Şerban ne invită să o privim subiectiv. Adică nu ar fi.

Emoţia trece, iar după ce ne obişnuim (ne obişnuim cu orice), informaţia, cu rol de document în cele din urmă, atacă celălalt segment de public, oameni pentru care comunismul nu este decât un concept. Mai rău. O poveste. Urâtă, frumoasă, totuşi o poveste. Aceştia se pot bucura de artă pură, dezinvolţi, stârniţi, căutând cheia propusă. După trăirile în expoziţia-instalaţie a Alinei Şerban, unii pleacă acasă secaţi şi trişti. Alţii însă se apucă de treabă. Înflăcăraţi şi feisbuchişti, schiţează proiecte culturale pentru spaţiile astea hipstereşti, pe care, de fapt, stau cu ochii aţintiţi imobiliarii. Alina Şerban doreşte o interpretare subiectivă a arhitecturii, a spaţiului în care am trăit (trăim). (Subiectul) tema de cercetare însă, este obiectivizată gata.

Matei Bejenaru, *Moldova*, 2016, video HD, 12 minute, color, sunet, Cu participarea lui Adrian Bucos, Imaginea şi editarea: Matei Bejenaru, Sunetul: Paul Grădinaru, Lumini: Mihai Apostu, Prelucrare peliculă şi Telecine HD: Cinelabs Romania, Film realizat cu sprijinul Moldova Center Iaşi. Foto: Ştefan Sava.

Nicu Ilfoveanu, *Zbor deasupra casei de cultură*, 2009-2016, masă luminoasă, 75 x 147 cm, diapozitive color 4 x 5". Foto: Ştefan Sava.

EXPOZIȚII ÎN STRĂINĂTATE

EXHIBITIONS ABROAD

Vedere din fața Vierte Welt, Kreuzberg, Berlin, 2016. Cu permisiunea Evei Pedroza.

Outside Vierte Welt, Kreuzberg, Berlin, 2016. Courtesy of Eva Pedroza.

Limbajul lui Martin Kippenberger

Martin Kippenberger, *XYZ*

Curatoare: Lisa Ortner-Kreil

8 august 2016 – 27 noiembrie 2016

Kunstforum Wien

Martin Kippenberger, *Ich gehe in den Birkenwald meine Pillen wirken bald / Ich kann hier beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken*, 1990 și *Das Ende des Alphabets*, Exilio Alvarez Edition, 1989, vederi din expoziția, *XYZ*, Kunstforum Vienna. Foto: Mute Insurgent 2016. (pag. 182-183)

Denise Parizek

Martin Kippenberger, „copilul teribil" sau „golanul artelor", folosea limbajul ca mediu de expresie în contextul artelor vizuale. Inspirându-se din mișcarea DADA și având la bază legăturile cu Grupul din Viena (Wiener Gruppe), în special cu Oswald Wiener, el a dezvoltat o nouă formă de limbaj artistic. „Prefer să vorbesc; îmi este mult mai ușor și este și mult mai rapid", spunea artistul.

Expoziția XYZ de la Kunstforum Vienna este axată pe un singur aspect al manierei largi de interpretare a artei a lui Kippenberger, mai exact pe mediul limbajului pe care l-a favorizat pe tot cuprinsul creației sale artistice. Artistul s-a ocupat mereu de „Acțiune" și „Reacțiune", cu ajutorul cărora a pus sub semnul întrebării conținutul tradițional al artelor vizuale. A aplicat sistemul lingvistic al semnelor în diferite feluri și a deschis cu această metodă un dialog între sine și privitor.

Lucrările lui Kippenberger cuprind pictura, desenul, arta obiectuală, scrisul, fotografia, instalația și performance-ul. A încercat și experiența de colecționar, precum și pe aceea de curator. Prin toate platitudinile despre ce înseamnă a fi artist și despre domeniul artei, artistul nu a făcut decât să ducă lumea de nas.

Cu umor, dar fără menajamente, Kippenberger a ironizat tăios cultul geniului, „eroii picturii", critica de artă și iconografia religioasă, la fel cum a făcut cu arta conceptuală și cu minimalismul.

Titlurile lucrărilor sale sunt opere de artă în ele însele: *Stimate pictor, pictează pentru mine; Sfârșitul alfabetului; Fred broscoiul; Burghezia nu poate continua, iar fotbalul ocupă mijlocul terenului; Cu toată bună-voința, nu pot descoperi o svastică; Mă duc în pădurea de mesteceni pentru că pastilele își vor face curând efectul; Martin, la colț, ar trebui să-ți fie rușine.*

Pasiunea sa pentru limbaj și arta tipografică se reflectă și în cărțile sale. Așezarea în pagină este un statement artistic, titlurile sunt uneori precum oracole, alteori – îndemnuri directe sau imbolduri spre nesupunere: *Când umorul devine dureros; Dilema elefantului; Utopie pentru toată lumea; Sfârșitul fericit al „Americii" lui Franz Kafka; Omul-ou; Fără legături sexuale; Unde nu-i desen, nu-i suferință; 1 au avut o viziune; 67 de tigri de hârtie fără frică de îmbuibare.*

Față de lucruri precum repolitizarea artelor vizuale, alianța subculturală și provocările punk-ului, conotația subversivă a semnelor și metapictură, Kippenberger s-a manifestat de pe poziția unui rebel autoproclamat. Combinația de provocare și respingere era destul de asemănătoare cu un comportament maniaco-depresiv, exacerbat de orgii alcoolice și atitudini autodistructive. Însă altfel, artistul era o persoană bine-educată, cu lecturi vaste și foarte sensibilă.

Kippenberger a dinamitat piața de artă, de care era sictirit, a întors cu susul în jos tradiția artei moderne și a spart granițele oriunde le-a întâlnit. Deși popularitatea sa a crescut constant după moartea sa, piața sa a evoluat în mai multe stadii distincte. Autoportretele au ajuns să aibă cele mai mari prețuri. Dacă astăzi ne privește de undeva de sus, cred că ni s-ar adresa folosind titlul eseului lui Boris Vian, *Voi scuipa pe mormintele voastre.*

Diedrich Diederichsen spunea despre el că era precum o lumânare care arde la ambele capete. Era obsedat și mânat de artă și de lucru, ca și cum își anticipa dispariția prematură. Dar latura cea mai importantă a lui Kippenberger rămâne, în continuare, aceea de a fi fost un demolator necesar și, în același timp, un profet, iar această dialectică se regăsește în toate lucrările sale.

Vizitarea unei expoziții Kippenberger încă mă bucură și mă însuflețește. O asemenea expoziție trebuie să fie de neratat pentru toți studenții la arte, care se pot folosi de ocazie pentru a-l studia pe Kippenberger, cel care a provocat atâtea transformări – diferite, importante și indispensabile – în recenzarea și aprecierea artei.

Traducere din engleză de Matei Predescu.

Martin Kippenberger's Language

Martin Kippenberger, *XYZ*

Curator: Lisa Ortner-Kreil

August 8, 2016 – November 27, 2016

Kunstforum Wien

Martin Kippenberger, *Das Ende des Alphabets*, Exilio Alvarez Edition, 1989 și *Ich gehe in den Birkenwald meine Pillen wirken bald / Ich kann hier beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken* installation view, *XYZ*, Kunstforum Wien. Photo: Mute Insurgent 2016. (pp. 182-183)

Denise Parizek

Martin Kippenberger, the enfant terrible or art punk, used language as a medium in a fine arts context. Inspired by DADA and based on the relation with the Wiener Gruppe, especially Oswald Wiener, he developed a new form of art language. "I prefer speaking, it is much easier for me and so much faster too", he said.

The show XYZ at Kunstforum Vienna is focused on a single aspect of Kippenberger's wide range interpretation of art, the medium of language, which he favoured throughout his work. He always dealt with "Action" and "Reaction", which he used to question the traditional contents of fine arts. He applied the linguistic system of signs in different ways and opened with that method a dialogue between him and the beholder.

Kippenberger's work embraces painting, drawing, object art, writing, photography, installation and performance. He tried out being a collector as well as a curator. He played upon all the platitudes about being an artist and about the art business. Humorously and mercilessly, Kippenberger lampooned the genius cult, "painter heroes", art criticism and religious iconography, just as he did conceptual and minimal art.

Even the titles of his art works are artworks themselves: *Dear painter paint for me; The End of the Alphabet; Fred the Frog; The Bourgeoisie Cannot Continue and the Football Occupies the Middle Ground; With the Best Will I Cannot Discover A Swastika; I Am Going into the Birch Forest Because My Pills Will Work Soon; Martin, into the Corner, You Should Be Ashamed of Yourself.*

His passion for language and typography is mirrored in his books as well. The layout is state of the art, the titles are sometimes like oracles, sometimes direct requests or encouraging disobedience: *When Humor Becomes Painful; The Elephant´s Dilemma; Utopia for Everyone; The Happy End of Franz Kafka´s Amerika; Eggman; There is no Sexual Relation; No Drawing No Cry; I had a Vision; 67 Improved Papertigers Not Afraid of Repletion.*

Regarding the repoliticization of the arts, the subcultural alliance of punk provocation, the subversive connotation of signs and meta-painting, Kippenberger acted out from a self-appointed maverick position. The combination of provocation and rejection was quite similar to manic depressive behaviour, underlined through massive drinking orgies and self-destroying attitudes. On the other hand he was a well educated, widely read and a highly sensitive person.

He blew up the art market, of what he was sick of, turned the tradition of modern art upside down and crossed borders wherever they were. While his star has risen steadily since he passed away, the market for his woeks has evolved in several distinct stages. His self portraits have achieved the highest prices. If he were looking down to us today, I think he would use Boris Vian's essay title *I Spit on Your Graves.*

Diedrich Diederichsen said of him that he was like a candle burning from both sides. He was obsessed and driven with art and work, as if he had already anticipated his early death.

But the most important side of Kippenberger still is that he was a destroyer and at the same time a prophet – and this dialectics permeates all of his artworks. And visiting an exhibition of Kippenberger still makes me happy and animates me.

It should be a must for all art students to research Kippenberger, because he has urged so many different, important, indispensable transformations in the understanding and appreciation of art.

Vienna Art Week 2016 cu Orlan, Francis Alÿs și Ada Muntean

Seeking Beauty

Vienna Art Week 2016

14-20 noiembrie 2016

Vederi din expoziția *Secession*, artist: Francis Alys, Vienna Art Week 2016. Foto: Mute Insurgent.
Vedere din *KYMATIKON / Efektor*, artists: Bostjan Drinovec & Primoz Oberzan, Vienna Art Week 2016. Foto: Marcus Zobl. (pagina alăturată)

Denise Parizek

„Frumosul e mai mult decât o chestiune de gust, e într-o schimbare constantă și evoluează prin dialog. Ne interesează criteriile care definesc frumosul și legăturile dintre conceptul de frumos și dezvoltările sociale." (Robert Punkenhofer, Director Artistic al Vienna Art Week)

Cu aproximativ 200 de evenimente de la 100 de participanți, Viena devine un epicentru al artei pe durata Vienna Art Week. Încă de la început, festivalul a atras mulțimi, atât din publicul specializat, cât și din cel amator, ediția de anul trecut aducând 35 000 de vizitatori din Austria și din afară. VAW s-a desfășurat ca eveniment artistic prin tot orașul, ceea ce a funcționat chiar bine. Viena era plină de turiști, care s-au folosit de diversele atracții, precum studiouri deschise, Noaptea Galeriilor, tururi ghidate sau artist talks.
Maratonul performativ de interviuri *Seeking Beauty* a oferit ore întregi de disecție intensă a problemei frumosului în artă. Experți internaționali de top, din discipline diverse, precum filozofia, literatura, designul și cultura, au coordonat sesiuni de întrebări și răspunsuri. Chestiunea percepției frumosului astăzi, cu toate diversitățile și contradicțiile lui, a fost abordată în expoziții, performance-uri, intervenții și discuții. Discuțiile au avut ca scop deschiderea de perspective estetice, filozofice și sociopolitice noi în receptare. Lista de invitați i-a inclus pe artista franceză ORLAN, criticul și teoreticianul literar Barbara Vinken, filozoful sud-coreeano-german care activează în Berlin Byung-Chul Han și Mark Evans, curator la Muzeul Victoria și Albert. Programul artistic care i-a acompaniat s-a lăudat cu performance-uri ale filozofului și artistei Elisabeth von Samsonow și ale coregrafei și performerei Doris Uhlich, printre alții.
Vienna Art Week a fost mai interesant și participativ decât Contemporary Vienna, iubitorii de artă erau împrăștiați prin tot orașul, iar Viena părea vie și înviorată. Galeriile au fost intens frecventate, ca și celelalte locații prevăzute în program.
Am ales să vă prezint câteva evenimente speciale din cadrul VAW – cele cu Orlan, Francis Alÿs, Ada Muntean, Boštjan Drinovec și Primož Oberžan și Cristina Cojanu.

ORLAN

Body-artist-a franceză ORLAN, care și-a modificat chirurgical corpul pentru a reflecta standarde de frumusețe din istoria artei, transformându-l astfel într-un simbol al perfecționismului, a luat parte la conferința de presă și la maratonul de interviuri din cadrul VAW la MAK. Având în total 9 modificări faciale și corporale, aceasta a devenit o celebritate în lumea body-art-ului. Ea preferă să-și numească metoda „artă carnală".

Plănuiți să vă mai faceți operații în viitor?

Nu mă interesează chirurgia. Sunt artistă și cred că am spus ce aveam de spus la momentul potrivit.

Care a fost abordarea proiectului dvs. de modificare corporală ca acces la artă?

Toată arta pe care o fac abordează importanța corpului în societate și în legătură cu contextul constrângerilor de natură culturală, tradițională, politică și religioasă. Chirurgia în sine nu mă interesează, dar sunt primul artist care să se supună unei intervenții plastice cu subiect artistic. Operațiile respective au avut loc între 1990 și 1993, ca răspuns la standardele de frumusețe impuse asupra corpului. Ca operă de artă, ele iau o anumită formă în sensul reprezentării.

Francis Alÿs
Interviu în colaborare cu Oscar Sanchez

Francis Alÿs a venit în Mexico City ca arhitect pentru un ONG, acum 30, de ani și s-a decis să locuiască acolo. *Le temps du sommeil* (1996-2009) e o serie de 111 tablouri realizate de-a lungul a douăzeci de ani. Alÿs

Vienna Art Week 2016 with Orlan, Francis Alÿs and Ada Muntean

Seeking Beauty

Vienna Art Week 2016

November 14-20, 2016

View from *KYMATIKON / Efektor*, artists: Bostjan Drinovec & Primoz Oberzan, Vienna Art Week 2016. Photo: Marcus Zobl.
View from *Secession*, artist: Francis Alys, Vienna Art Week 2016. Photo: Mute Insurgent. (opposite page)

Denise Parizek

"Beauty is more than a question of taste; it is constantly changing and evolves in a dialogue. We are interested in the criteria that define beauty and in the links between the concept of beauty and social developments." (Robert Punkenhofer, Artistic Director of Vienna Art Week)

With over 200 events from 100 participants, Vienna is all about art during Vienna Art Week. From the start, the festival has been a crowd puller for professional art audiences and the general public alike, with last year's edition drawing some 35,000 visitors from Austria and abroad. VAW was an art event all over the city of Vienna and it worked quite well. Vienna was full of tourists and they used the diverse offers like Open Studios, Gallery Night, Guided Tours, discussions and Artist Talks.
The performative interview marathon *Seeking Beauty* afforded several hours of intense engagement with the topic of beauty in art. Top international experts from various disciplines including philosophy, literature, design and culture conducted question-and-answer sessions.
Exhibitions, performances, interventions and discussions explored the question of how beauty is perceived today in all its diversity and contradictions. The discussions and talks had the aim to open new aesthetic, philosophical and socio-political perspectives in the reception. The guest list included French artist ORLAN, German literary theorist Barbara Vinken, Berlin-based South Korean-German philosopher Byung-Chul Han and Mark Evans, curator at the Victoria and Albert Museum. The accompanying artistic program featured performances by philosopher and artist Elisabeth von Samsonow and choreographer and performer Doris Uhlich, among others.
Vienna Art Week was more interesting and participative than Contemporary Vienna, art lovers were spread all over the city and Vienna seemed vivid and fresh.
The galleries were well visited as all the other venues of the huge schedule.
I picked out some special events of VAW to present to you: Orlan, Francis Alÿs, Ada Muntean, Boštjan Drinovec and Primož Oberžan and Cristina Cojanu.

ORLAN

French body-artist ORLAN, who famously had her body surgically altered to reflect art historical ideals of beauty, thereby transforming it into a symbol of perfectionism, was at the press conference and took part in the VAW Interview Marathon at MAK. With 9 different modifications of face and body she became the star of Body-Art. She preferred to name her method Carnal Art. ORLAN interprets the operative interventions as portraits, a transformed version of self-imaging or, getting rid of or provoking the innate mask.

Have you planned further operations?

I am not concerned with surgery. I'm an artist, and I think I said what I had to say at the right time.

What was the basic approach to your body modification project as access to art?

All my art deals with the importance of the body in society and in connection to the background of cultural, traditional, political and religious constraints. Surgery itself does not interest me, but I am the first artist to make plastic surgery the subject of a work of art. These operations were held between 1990 and 1993 to solve the beauty standards imposed on the body. They were a work of art to take on a certain appearance in the sense of representation.

Francis Alÿs
Interview in collaboration with Oscar Sanchez

Francis Alÿs came to Mexico City 30 as an architect for a NGO years ago and decided to live there.
Le temps du sommeil (1996-2009) is a series of 111

Vedere din expoziția *KYMATIKON / Efektor*, artiști: Bostjan Drinovec & Primoz Oberzan, Vienna Art Week 2016.
Foto: Marcus Zobl
Vederi din *Built Body Borrow*, artistă: Cristina Cojanu, Vienna Art Week 2016. Foto: Mute Insurgent
(pagina alăturată)

uneori modifică sau chiar pictează peste panourile sale – o ștampilă vizibilă pe lucrări consemnează data fiecărei intervenții ulterioare. Micile panouri aduc aminte, prin mărimea și culoarea lor, de niște dale de teracotă. Francis Alÿs spune că a fost influențat de podeaua primului său studio din Mexic. Motivele pictate pe panouri trimit la scene din purgatoriul reprezentat de Hieronymus Bosch, o referință la originea europeană a artistului. Sunt, de asemenea, bazate pe o veche tradiție mexicană de picturi devoționale și ofrande votive. Artistul unește ca o punte istoria și tradiția ambelor continente. Sculpturi configurate înfățișează situații narative în bulele albastru-verzui. Componentele narative sunt diferitele niveluri ale micilor lucrări, niveluri de scrijeliri, numerotări, pictări, datări și, uneori, fragmente de text. Privitorul plonjează într-un univers minuscul, dar intens, cu multe posibilități de interpretare, oferind variațiuni ale unei povești.
Pentru prima sa expoziție în Viena, Alÿs a adăugat la seria sa de picturi două filme: *Paradox of Praxis1* (*Sometimes Making Something Leads to Nothing*) [Paradoxul practicii 1 (uneori a face ceva nu duce la nimic)] (1997) și *Paradox of Praxis 5*, Ciudad Juárez, México, (*Sometimes we dream as we live and we live as we dream*) [Paradoxul practicii 5, Ciudad Juárez, Mexic (uneori visăm cum trăim și uneori cum visăm)] (2013). Acestea trasează un arc de la opera sa timpurie la lucrările sale video recente. În Paradox of Praxis 1, acesta împingea un cub mare de gheață pe străzile din Ciudad Juarez, în Paradox of Praxis 5, șutează o minge în flăcări printr-o zonă din Ciudad Juarez, în care multe femei au fost ucise. Influențat de profesia sa anterioară, acesta a realizat o cercetare arhitecturală pentru expoziția de la Secession Vienna, a investigat planurile originale ale clădirii, a lucrat cu structura tipică și a perceput locația. În mijlocul holului se află o sculptură subtilă, un fir manifestând viață.

Cum ai devenit ceea ce ești?

Tranziția lentă de la arhitectură la artele vizuale a izbucnit din frustrarea din urma interacțiunii mele, ca arhitect, cu orașul. Practica artistică m-a împins să interacționez mai mult, în moduri diferite. Era o nevoie personală ca să supraviețuiesc într-o metropolă ca Mexico City, ciocnirea culturilor îmbinată cu fenomenul structurii urbane.

Ce te-a influențat în munca ta?

Sculpturile minimaliste, precum cele ale lui Soll LeWitt, filmele lui Kaurismäki.

Cum ai învățat să supraviețuiești în Mexic?

A fost un exercițiu simplu de a cartografia peisajul în diferite medii. Am început să cartografiez centrul vechi din Mexico City. În acel centru istoric al metropolei, m-am axat exclusiv pe acel mic detaliu.

De ce nu mai vinzi imagini din filme?

Am încetat să vând imagini pentru că sunt mulți oameni implicați în filmele mele și nu îmi place să îi extrădez în toată piața artei. Plus că picturile sunt mai vandabile.

Don't Panic Honey, 12-14 contemporary

12-14 contemporary, fondată în 2009, relansată în 2016, e membră a uniunii galeriilor din Austria, care a făcut legătura între galerii și echipa Vienna Art Week pentru evenimente precum Vienna Art Week Gallery Night. 12-14 contemporary au decis să facă o expoziție dublă, cu artiști sloveni și români. Colectivul artistic sloven Boštjan Drinovec (sculptură) și Primož Oberžan (muzician) au dat un concert pentru Vienna Art Week Gallery Night, au ținut un artist talk în timpul turului ghidat al galeriei, de către Manisha Jothady, și au fost prezenți la un atelier pentru copii, organizat de artistele Maria Grün și Astrid Sodomka. Abordarea participativă îi angrena pe trecători, iar vizitatorii au ieșit din galerie satisfăcuți și cu zâmbetul pe buze. Cristina Cojanu și-a prezentat proiectul *Body Built Borrowed*, o instalație sonoră despre modificarea corporală din perspectivă filozofică.

Kymaticon de Boštjan Drinovec și Primož Oberžan

Primož Oberžan și Boštjan Drinovec lucrează împreună la instalații de explorare a sunetului, de zece ani, Boštjan ca sculptor și Primož ca muzician și performer. Efector, theremin, difuzor, *Kymatikon* a fost o instalație sonoră interactivă. Procesul începea cu formarea sunetului prin interacțiunea fizică dintre bobine care vibrau, corzi și obiecte producătoare de sunet pe efektor, precum și prin interacțiunea electromagnetică a corpului nostru cu thereminul. Thereminul, binecunoscut din muzica din *Star Trek*, era conectat la un difuzor, care amplifica sunetul și îl traducea vizual prin efectul Kimatic. Vibrațiile sunetului sunt deodată vizibile în diferite forme, precum cele de valuri, cu ajutorul pudrei de talc de pe amplificator. Efektor e un generator electromecanic de sunet, construit din piese mecanice scoase din uz, precum corzi, cabluri, jucării mecanice, o mașină de scris, un disc de telefon analog, o parte dintr-o mașină de filat și alte obiecte producătoare de sunet. Efektor amplifica sunetul prin doze piezo și, cu ajutorul efectelor electronice și al unui computer controlat prin midi, îmbinau și amestecau aceste sunete în structuri sonore ritmice complexe. Efektor permitea vizitatorului să unească sunete mecanice

paintings created over the course of two decades. Alÿs occasionally alters or even overpaints individual panels – a stamp visible on the painting notes the date of each new intervention. The small panels are reminiscent of Terracota tiles, in color and size. Francis Alÿs mentioned he was influenced by the tiled floor of his first studio in Mexico. The painted motives of the panels are related to scenes of purgatory by Hyronimus Bosch, a reference to the artist's European origin. They are also based on an old Mexican tradition of devotional paintings or votive offerings. Straddling the artist connects history and tradition of both continents. Configured sculptures depict narrative situations in the blue greenish bubbles. These narrative components are the different levels of the small art works, the levels of scratching, numbering, painting, dating and sometimes text fragments. The beholder is diving in a tiny but intense universe with many possibilities of interpretations, offering variations of a story.
For his first show in Vienna Francis Alÿs combined his series of paintings with two videos: *Paradox of Praxis 1* (*Sometimes Making Something Leads to Nothing*) (1997) and *Paradox of Praxis 5*, Ciudad Juárez, México, (*Sometimes we dream as we live and we live as we dream*) (2013). They trace an arch from his early oeuvre to his most recent video work. In Paradox of Praxis 1 he moved a large ice cube through the streets of Ciudad Juarez, in Paradox of Praxis 5 he was kicking a burning football through a neighbourhood of Ciudad Juarez, where many women have been murdered. Influenced by his former profession, he did an architectural research for the exhibition at Secession Vienna; he investigated the original building maps from 1899, he worked with the typical structure and perceived the location. In the middle of the hall is a subtle sculpture, a thread manifesting life.

How did you become what you are?

The slow transition from architecture to visual art bursted out of a frustration when I was interacting as an architect with the city. The artistic praxis urged me to interact more, in different ways. It was a personal need of being able to survive in a metropolis like Mexico City, the clash of culture combined with the phenomena of urban structure.

What influenced you in your work?

Minimal sculptures like Sol de Witt's, movies by Kaurismäki.

How did you learn to survive in Mexico?

It was a simple exercise, mapping the landscape in different medias. I started mapping the old center of Mexico City. In the hysterical center of that metropolis I focused exclusively on that small detail.

Why don't you sell movie stills?

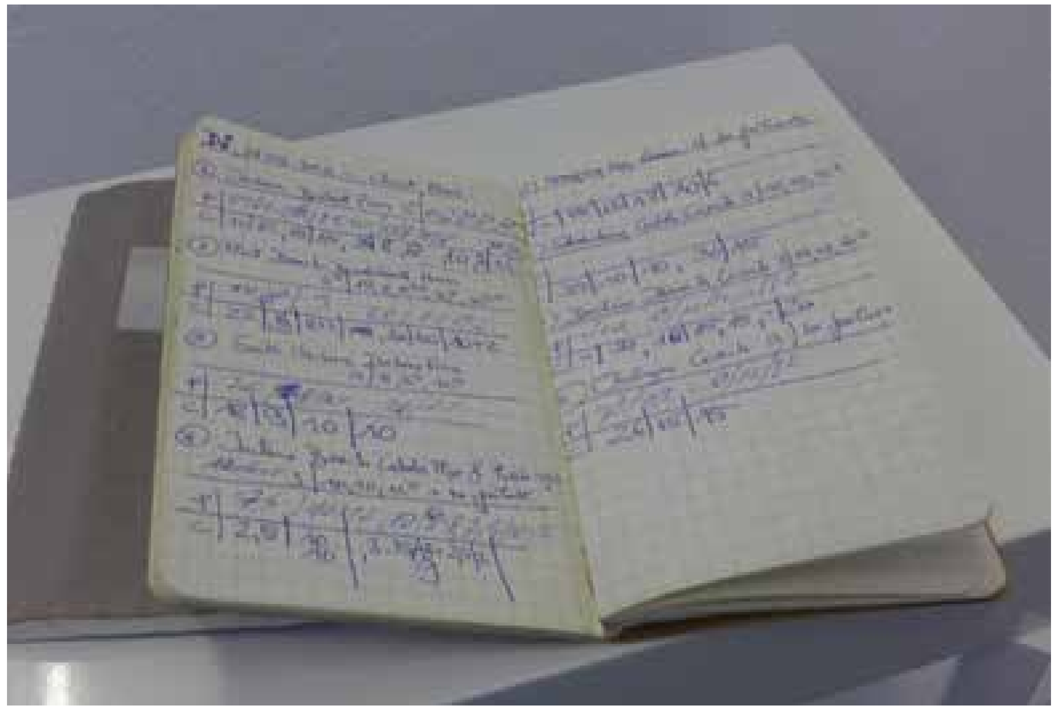
I stopped selling stills because there are so many people involved in my movies and I don't like to extradite them all to the art market. And paintings are more sellable.

Don´t Panic Honey, 12-14 contemporary

12-14 contemporary, founded in 2009, relaunched 2016, is a member of the Gallery Union in Austria, which connects galleries and the team of Vienna Art Week for various projects, such as Vienna Art Week Gallery Night. 12-14 contemporary decided to do a double feature with Slovenian and Romanian artists. The Slovenian art collective Boštjan Drinovec (sculpture) and Primož Oberžan (musician) were giving a concert at the Vienna Art Week Gallery Night, an artist talk during the guided VAW gallery tour with Manisha Jothady and they were present at a workshop for children by the artists Maria Grün and Astrid Sodomka. The participative approach hooked passers-by and the visitors left the gallery with a great satisfaction and smile on their faces. Cristina Cojanu presented her project *BodyBuiltBorrowed*, a sound installation about body modification from a philosophical point of view.

Kymaticon by Boštjan Drinovec and Primož Oberžan

Primož Oberžan and Boštjan Drinovec have been working together on installations that explore sound for the past ten years, Boštjan as sculptor and Primož as musician and performer. Efector, Theremin, speaker: *Kymatikon* was an interactive sound installation. The process started by developing sound with physical interaction with vibrating coils, strings, sound-making objects on Efektor and electromagnetic interaction of our bodies with Theremin. The Theremin, well known from *Star Trek* music, connected to the speaker, where the sound was amplified and visualised by Kimatic effect. The vibrations of sound became suddenly visible in different forms, like waves, with the help of talcum powder on the top of the amplifier. Efektor is an electromechanical sound generator, built out of discarded mechanical objects like strings, wires, mechanical toys, a typewriter, an analogue phone dial, part of a spinning machine and other sound producing objects. Efektor amplified sounds by piezo pick-ups, and with the help of additional electronic effects and



View from *Built Body Borrow*, artist: Cristina Cojanu, Vienna Art Week 2016. Photo: Mute Insurgent
View from *KYMATIKON / Efektor*, artists: Bostjan Drinovec & Primoz Oberzan, Vienna Art Week 2016. Photo: Marcus Zobl (opposite page)

în compoziții unice și improvizate, creându-și astfel propriul limbaj muzical.

Built Body Borrowed de Cristina Cojanu

Instalația sonoră a Cristinei Cojanu a luat forma unei înregistrări vocale bazată pe un joc de scriere. Aceasta reflecta asupra practicilor de culturism în relație cu cultura occidentală și cu ideea de estetică a existenței. Într-un Occident suprasaturat de proiecte corporale, doar corpurile subversive, corpurile modificate, corpurile monstruoase, corpurile hedoniste, corpurile suverane par a fi capabile încă să întrupeze și să opună forme de rezistență structurilor de putere, eficienței funcționale, Capitalului și sistemului său de corpuri suprasemnificate, culturii propriu-zise. Aspectul transformativ al oricărei forme, vieți, prezențe, schimbarea ființei când ceva intră în prezență, expune tendințele schizoide ale ființei. Plasticitatea formei ca act și efect sculptural a fost dublată de semnificația ei ontologică, aceea care disloca toată unitatea, revelând, în același timp, consecvența schizoidă a fiecărei forme și realități.

Resurrected de Ada Muntean, Five Plus Gallery

Five Plus Gallery, aflată în al patrulea district al Vienei, a fost înființată în 2013. Galeria se auto-definește ca o platformă pentru artiști și curatori în curs de afirmare din România și Europa de Est. *Resurrected* a fost un proiect artistic construit în jurul conceptelor de renaștere / reconfigurare / resuscitare / reîncepere. Ada Muntean, curatoare și artistă, a adunat un grup foarte divers de artiști pentru a vizualiza variațiunile acestei teme complexe (Andreea Anghel, Anca Badea, Adelina Cacio, Cristina Coza-Damian, Oana Damian, Pavel Grosu, Ioana Iacob, Norbert Dako-Graff, Elena Ilash, Tudor Jucan, Florin Marin, Corina Oprea, Axenia Roșca, Ozana Mureșan, Alina Staicu, Herbert Christian Stoeger, Gabriel Stoian). Expunerea de calitate, realizată de Ada Muntean, a fost acompaniată de muzica lui BCVSN.

Care a fost intenția ta în a lucra cu tema reînvierii, un fel de fundal zeitgeistish / politic sau are legătură cu căutarea frumosului, motto-ul VAW?

Subiectul învierii e adânc înrădăcinat în propria mea experiență de viață, eu concep proiecte începând de la stadiile emoționale și mentale prin care trec. *Resurrected* a fost prima dată expusă în România, într-o altă formulă vizuală, cu alte lucrări, în martie 2016, într-un spațiu neconvențional. Ideea mea pentru proiect a fost foarte simplă: am înviat după o perioadă din viața mea în care am pierdut aproape tot pentru ce am luptat, organizând o expoziție într-un spațiu foarte cunoscut din Cluj, care e abandonat de mai bine de zece ani, înviind prin artă și prin spațiul însuși. Artiștii au conceput lucrări pornind de la ideea de înviere ca stadiu în existența fiecărui om. Pentru mine, învierea a venit când am încetat să trăiesc cu teamă și am îmbrățișat libertatea totală: atât la nivel personal, cât și profesional. Vernisajul din Cluj a fost copleșitor, au venit sute de persoane, iar în mulțime era domnul Valentin Țăruș, proprietarul galeriei Five Plus, care a fost impresionat de expoziție și m-a invitat să o aduc în contextul Vienna Art Week în galeria sa. Selecția lucrărilor pentru expoziția din Viena e diferită de cea din Cluj, dar artiștii sunt aceiași. Am adaptat proiectul noului context: o galerie clasică și Vienna Art Week, ca un cadru pentru eveniment. În Cluj, spațiul neconvențional era foarte industrial. Pot spune că, intuitiv, am ales lucrări pentru Viena mai apropiate de ideea de la VAW, căutarea frumosului. Expoziția *Resurrected*, în esență, urmărește să resusciteze conștiința privitorilor, făcându-i să-și reconfigureze realitatea prin coordonate vizuale și conceptuale noi oferite de artiști. Fiecare artist a venit cu propria viziune și realizare a conceptului de înviere, angajându-i astfel, în mod direct și organic, vizitatorii în reflecție și introspecție.

Crezi că este încă important pentru artiștii și curatorii români să expună în Viena?

Pentru mine, a expune în Viena a fost o oportunitate importantă. Da, consider că este important pentru artiștii și curatorii români să expună în Viena, pentru că este una din capitalele europene pe care noi, românii, mereu am avut-o ca model pentru cum ar trebui făcute și cum ar trebui să arate lucrurile. Chiar dacă, din punct de vedere artistic, Viena poate nu este așa de activă ca Berlin, Londra sau New York, este totuși relevantă pe scenele europeană și globală și, cu siguranță, o oportunitate bună pentru artiștii români de a-și expune lucrările.

Cum ai perceput Vienna Art Week, a fost bine pentru proiectul tău să fie implicat, ai participat și tu la evenimente și expoziții, ai avut impresia unui public mai internațional?

Da, *Resurrected* s-a bucurat de expunere în catalogul official VAW, pe website și pe toate materialele publicitare făcute pentru a promova evenimentele VAW – deci evenimentul a avut astfel un public internațional. Am reușit să-i văd pe Ai Weiwei cu *Translocation. Transformation*, pe Anna Jermolaeva cu *Both White* și *The Language of Things*, toate la 21er Haus, apoi un performance al lui Doris Uhlich la MAK, și expoziția cu Seurat, Signac și Van Gogh la Muzeul Albertina. A fost o perioadă foarte vie și intensă în Viena și mă bucur că am avut ocazia să o gust puțin.

Traducere din engleză de Rareș Grozea.

Vedere din expoziția *Built Body Borrow*, artistă: Cristina Cojanu, Vienna Art Week 2016. Foto: Mute Insurgent
Vedere din *Resurrected*, Five Plus Gallery, Vienna Art Week 2016. Foto: Ada Muntean (pagina alăturată)

midi controlled computer combined and mixed these sounds into complex rhythmical sound structures. Efektor allowed the player to merge mechanical sounds into unique and improvised compositions and to create their own musical language.

Built Body Borrowed by Cristina Cojanu

The sound installation by Cristina Cojanu took the form of a voice recording based on a writing game. She reflected on bodybuilding practices in relation to the Western culture and the idea of aesthetics of existence. In a Western world stuffed with all sorts of body projects, subversive bodies, modified bodies, monstrous bodies, hedonist bodies, sovereign bodies, seem to be able to still embody and render some forms of resistance to Power structures, to functional efficacy, to the Capital and its system of over-signified bodies, to culture per se. The transformative aspect of any form, life and presence, the change in being when something comes into presence, exposes the schizoid tendency of being. The plasticity of form as a sculptural act and effect was doubled by its ontological meaning, which dislocates all unity while revealing the schizoid consistency of every form and reality.

Resurrected by Ada Muntean, Five Plus Gallery

Five Plus Gallery, located in the 4th district in Vienna, was established in 2013. The gallery defines itself as a platform for emerging artists and curators from Romania and Estern Europe. *Resurrected* was an artistic project that revolved around the concepts of rebirth / reconfiguration / resuscitation / resetting. Ada Muntean, curator and artist, collected a very diverse group of artists for visualizing the variations of that complex topic: Andreea Anghel, Anca Badea, Adelina Cacio, Cristina Coza-Damian, Oana Damian, Pavel Grosu, Ioana Iacob, Norbert Dako-Graff, Elena Ilash, Tudor Jucan, Florin Marin, Corina Oprea, Axenia Roșca, Ozana Mureșan, Alina Staicu, Herbert Christian Stoeger, Gabriel Stoian. The smooth display by Ada Muntean was accompanied by music by BCVSN.

What was your intention behind working with the topic resurrection: was it zeitgeistish / political, or was it connected to seeking beauty, the motto of VAW?

The subject of Resurrection is deeply rooted in my own life experience, I conceive projects starting from the emotional and mental stages I'm going through. *Resurrected* was first exhibited in Romania in another visual formula, with different works, in March 2016 in an unconventional space. My idea of the project was very simple: I resurrected myself after a period in my life when I lost almost everything I fought for, doing an art show in a very known space in Cluj which was abandoned for more then 10 years, resurrecting through art the space itself. The artists conceived works starting from the idea of resurrection as a stage in every man's existence. For me, the resurrection came when I stopped living in fear, and started to embrace total freedom: both on a personal and a professional level. The opening in Cluj was overwhelming, hundreds of people came and in the crowd was Mr. Valentin Țăruș, the owner of Five Plus Art Gallery Vienna, who was impressed by the show and invited me to exhibit it in the context of Vienna Art Week in his gallery. The selection of the works for the show in Vienna is different from the selection that was made in Cluj, but the artists are the same. I adapted the project to the new context: a classical gallery and Vienna Art Week as a frame for the event. In Cluj, the unconventional space was very industrial. I can say that intuitively, I chose works for Vienna that are more close to the idea of VAW: seeking beauty. The exhibition *Resurrected* essentially aims to resuscitate the conscience of the onlookers, making them reconfigure reality as they know it through the new visual and conceptual coordinates offered by the artists.
Each artist has come up with their own vision and intimate rendition of the concept of resurrection, thus directly and organically engaging viewers in reflection and introspection.

Do you think it is still important for Romanian artists and curators to exhibit in Vienna?

For me, exhibiting in Vienna was a big opportunity. Yes, I believe it is important for Romanian artists and curators to exhibit in Vienna because it is one of the European capitals that we, as Romanians, always had as a model as how things should be done and how things should look like. Even if artistically speaking, maybe Vienna is not as active as Berlin, London or New York, it is still relevant on the European and global art scene and definitely a good opportunity for Romanian artists to show their work.

How did you see the Vienna Art Week, was it good for your project to be involved, have you yourself seen some events and exhibitions, did you had the impression of a more international audience?

Yes, *Resurrected* had a great exposure through the official catalogue of VAW, its website, and all the advertising materials made to promote VAW events – the event had, therefore, an international audience. I managed to see Ai Weiwei's *Translocation. Transformation*, Anna Jermolaeva's *Both White* and *The Language of Things*, all at 21er Haus, a performance by Doris Uhlich at MAK, and the exhibition with Seurat, Signac and Van Gogh at Albertina Museum. It was a very vivid and intense period in Vienna and I am happy that I had the opportunity to taste it a little.

View from *Resurrected*, Five Plus Gallery, Vienna Art Week 2016. Photo: Ada Muntean
View from *Built Body Borrow*, artist: Cristina Cojanu, Vienna Art Week 2016. Photo: Mute Insurgent (opposite page)

3hd – călătorii din interiorul și exteriorul internetului

There is nothing left but the Future?

3hd festival

Curator: Creamcake

11-16 octombrie 2016

Vierte Welt Berlin

Vederi din *There is nothing left but the future?* Cu perimsiunea Evei Pedroza. (pag.190-191)

Jasmina Al-Qaisi

În câteva spații, pentru patru zile, în mijlocul lunii octombrie, Internetul și-a găsit o casă analog. Festivalul 3hd este un eveniment larg și instructiv care cuprinde prelegeri, panouri, ateliere și spectacole live. 3hd este un amalgam de chestiuni politice foarte progresiste, ce se desfășoară pentru a doua oară în Berlin. Prea vag? Să ne imaginăm un eseu expus, o ceremonie a ceaiului, un panel despre protestul prin sunet, un video 3D care ți se adresează și un aparat de sală de sport pe scenă. Cum e acum?

Tema ediției de succes a anului precedent a fost „Lucrul cu sunetul într-o lume a datoriilor", o discuție absolut necesară. Tema de reflecție a acestui an a este „A mai rămas și altceva decât viitorul?", un subiect resimțit dincolo de pesimismul său.

În cadrul 3hd, forțe alternative și colective se întâlnesc într-un spațiu favorabil unui dialog constructiv cu privire la schimbare. De fapt, un dialog foarte diferit față de alte discuții instituționalizate artisitico-militante la care am avut șansa să particip. Artiști și academicieni dezbat potențialul cyberspațiului într-un spațiu comun dat. O da!

Ni se permite să folosim cuvântul „post-" înainte de orice alt cuvânt, așa cum pare să fie la modă, însă eu aleg să îl folosesc doar înaintea cuvântului meu preferat, „internet". Termenii cheie descriptivi: low-brow (modest din punct de vedere intelectual), DIY (bricolaj), ironic, inconsistent, și evident ar putea face ca post-internet să sune mai puțin afectat decât orice altă manifestare artistică recentă. Pentru a-ți face o idee, iată lista aceasta de referințe folositoare în acest sens: dualismul digital și cyborgologia lui Nathan Jurgenson, DIS Magazine, 032c, Internet Art, EVERYTHING IS TERRIBLE (care strânge fonduri pentru realizarea unei piramide din 14 000 de casete VHS cu Jerry Maguire, pentru a le depune în deșert), Tim and Eric (cu Bedtime Stories) sau Museum of Internet (ce redifuzează direct de pe Reddit), muzica și vizualurile Vaporwave sau alte feluri de jargon vizual sumbru și nepretențios care ne-a învățat să privim deasupra kitschului, nu-i așa?

Ce depășește, într-adevăr, trecerea în revistă a acestor sugestii, este un joc facil de putere, pe care acest gen artistic îl efectuează în societate. Îmi place să privesc această nouă putere amplificând vocile celor slab reprezentați, deschizând rețele de nișe pentru creatori avangardiști. La 3hd este într-un final evident. Poate cel mai evident în cadrul panelului Sunetul Protestului, unde Claire Tolan, Lotic, Hengameh Yaghoobifarah și Lisa Blanning dezbat variante de instrumente și medii de activism, precum și acțiuni posibile prin intermediul sunetului și al muzicii, în diferite contexte vulnerabile.

O discuție încântătoare între activiști curajoși, care se potrivesc de minune în scena genului. Sau prelegerea lui Adam Harper despre expresiile creative ale muzicii underground în urmările contextelor contemporane violente – teorie academică neobișnuită, lumea o adoră.

Michael Waugh, creatorul primului doctorat-monografie despre muzicieni ai genului post-internet, social media și producție muzicală, vorbește despre Muzică și Meme. Acum știm că orice apare în topurile muzicale mondiale ascunde o tendință de a fi predispus la a deveni meme de când este creat. Deci dacă ai tweet-uit vreodată vreun vers de-al lui Drake și tocmai ai citit propoziția anterioară, ai să te simți probabil ca și cum ai aflat că nu există liberul arbitru. Chiar nu există.

Dr. Waugh inspiră cyborgii din noi.

Acestea se întâmplă în mica și curajoasa galerie de deasupra cartierului Kreuzberg, Vierte Welt, care găzduiește câteva lucrări de artă, discuții și paneluri. Spațiul își schimbă funcția de câteva ori pe zi. Poate cel mai bun ambasador al schimbării este covorul albastru al Nedei Sanai, Entitled XOXO, care se transformă dintr-un obiect evitat în timpul vernisajului, într-un obiect decorativ în timpul panelurilor și discuțiilor. Frumosul covor albastru scoate sunete când cineva calcă pe el. O aluzie fină la mișcare. O picanterie a spațiului.

Un comentariu foarte satisfăcător cu privire la

3hd – Travels Inside and Outside the Internet

There is nothing left but the Future?

3hd festival

Curator: Creamcake

October 11-16, 2016

Vierte Welt Berlin

Views from *There is nothing left but the future?* Courtesy of Eva Pedroza. (pp. 190-191)

Jasmina Al-Qaisi

In various venues, for four days in the midst of October, the Internet has found its analogue home. 3hd festival is an extensive and instructive event covering lectures, panels, workshops and live performances. 3hd is a very progressive political clash of affairs and takes place in Berlin for the second time. Too vague? Let's imagine an exhibited essay, a tea ceremony, a panel about sound in protesting, a 3D video that talks to you and a gym machine on stage. How's that now?

The theme of last year's success, 'The Labour of Sound in a World of Debt' which was definitely a needed subject of debate. This year's 3hd reflection is the question 'There is nothing left but the future?' a subject matter perceived beyond its pessimism.

In 3hd, alternative and collective forces are brought together in a space favourable to opening a constructive dialogue regarding change. Actually, a very different approach compared to other institutionalised activist-artistic discussions I was given the opportunity to be a part of. Artists and academics discuss the potential of cyberspace on a given common ground. Oh yeah!

We are given the permission to use the word post before any other word as it seems to be in fashion, but I chose to use it only before my favourite word, "the internet". The descriptive keywords: low-brow, DIY, ironic, inconsistent, and obvious, would make the post-internet sound less bourgeois than other recent artistic manifestations. In order to pass the idea on, some name-dropping might be helpful at this point: Nathan Jurgenson's digital dualism and cyborgology, Dis Magazine, 032c, Internet Art, EVERYTHING IS TERRIBLE (which are fundraising a 14,000 Jerry Maguire VHS tapes pyramid to be placed in the desert), Tim and Eric (kicking with Bedtime Stories) or the Museum of Internet (reporting straight from Reddit), Vaporwave music and visuals, or other less pretentious dark humorous visual jargons taught us to view beyond kitsch, right?

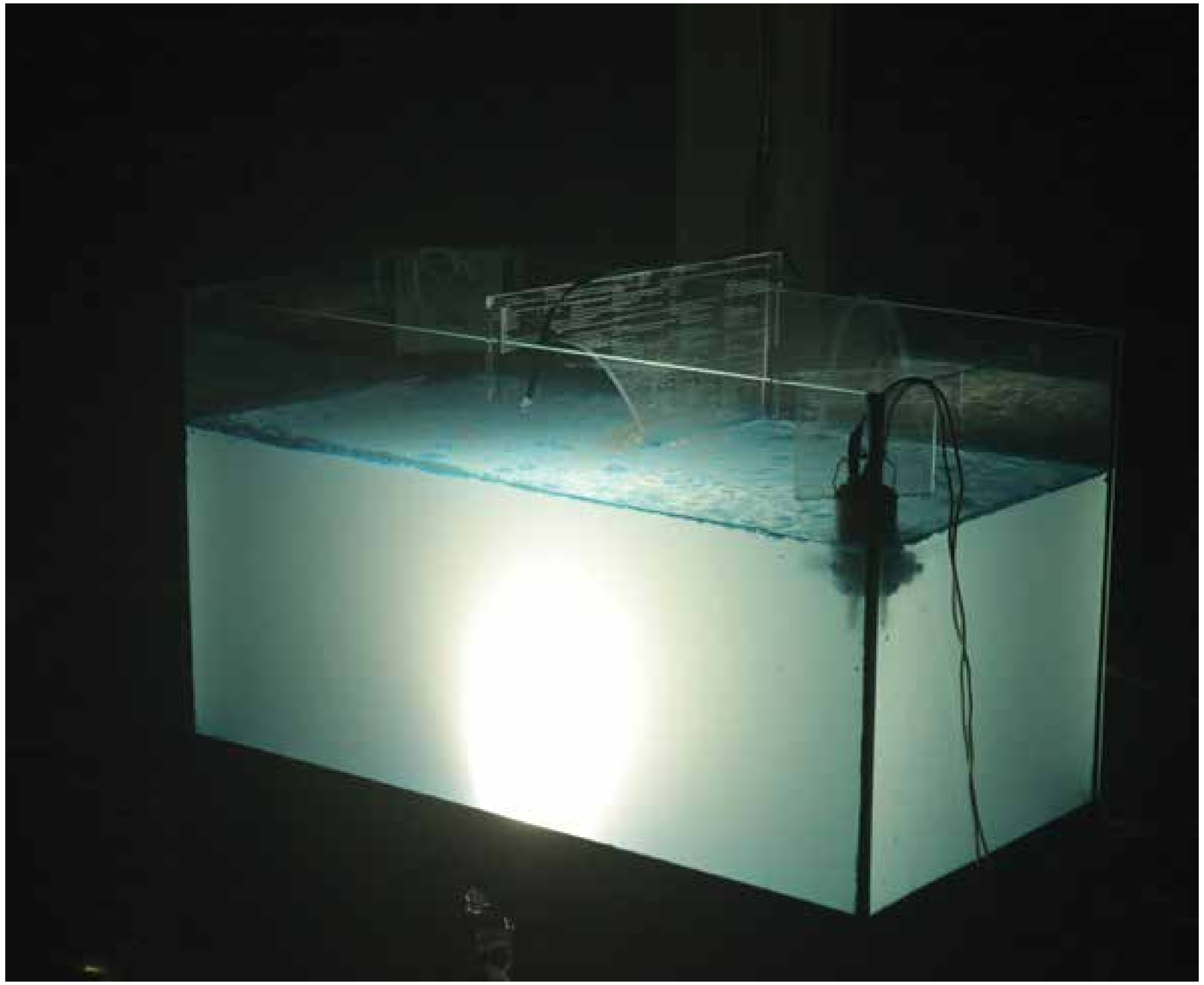
What definitely lies beyond all these hints is the soft-core power play this art genre performs in society. I like to watch this power amplifying the voices of the unrepresented, opening networks of niches for the creators ahead of their time. In 3hd it is finally obvious. Maybe most obvious in the Sound of Protest panel, where Claire Tolan, Lotic, Hengameh Yaghoobifarah and Lisa Blanning debate activism choices of tools and mediums and actions possible through sound and through music in different vulnerable contexts.

A delightful talk between courageous activists who are pairing incredibly satisfying in the scene. Or Adam's Harper lecture about creative expressions of underground music in the aftermath of the dark violent contemporary set-up - uncommon academia, people adore it.

Michael Waugh, the creator of the first monograph PhD study regarding post-internet genre musicians, social media and musical producing, talks about Music and Memes. Now we know that whatever features the world musical tops, struggles to be "memeable" right from its birth. So if you ever tweeted a Drake line and you read my previous sentence, you would probably feel as if you just found out there was s no such thing as free will. Actually, there is none. Dr Waugh is inspiring the cyborgs in us.

These happen in Vierte Welt, the small & naughty gallery above Kreuzberg which hosts few art pieces, talks and panels. The space changes its functions a few times a day. Maybe the best ambassador of change is Neda Sanai's responsive blue carpet Entitled XOXO that shifts from the object to be avoided in the vernissage, to a part of the room decoration during the talks and panels. The beautiful blue carpet makes sounds when stepped on. A very beautiful reminder of movement. Spice for this space.

A very satisfying commentary on art spaces viewer's gaze upon marginal and vulnerable categories belongs to Vika Kirchenbauer. It is seductive and severe to listen to the theatrical comments of the protagonists of the



Acvariul pentru compoziție al lui Birke's Lou, 2016 și Rianna Jade Parker prezentându-și obiectul-eseu, *Hey big girl, can you back it up?!: Fat, Femme, Forgettable?*, 2016. Cu permisiunea Evei Pedroza. (pagina alăturată)

modalitățile contemplative în spațiul artistic asupra categoriilor vulnerabile aparține Vikăi Kirchenbauer. Este seducător și sever să asculți comentariile teatrale ale protagoniștilor videoului 3d. Pe fundalul negru închis, seducătorii actori fără-de-gen sapă adânc în fanteziile spectatorului, prin discurs și mișcări fetiștiste subtile. Astfel, Vika creează un exercițiu de privire cu o conștiință greoaie. Spectatorul își exercită nu doar privirea asupra lucrării artistice, ci participă la dezintegrarea a ceea ce putem numi diferență. Un extras al videoului este disponibil pe Vimeo. You Are Boring de Vika Kirchenbauer a fost adus și la BIEFF la Bucuresti.

Te-ai gândit vreodată cum ar suna o voce comună a tuturor țărilor din UE? Editate în mod brut și puse împreună, bucăți din videoclipuri rap violent, care conțin scene cu blocuri de locuințe din cele 27 de țări ale UE, rezultă într-un limbaj comun emis printr-un ecran TV, agățat peste un material de culoare roșie în formă de limbă. Tocmai am descris un capitol din seria *Phenomenology* a lui Riccardo Benassi, European Gangsta Rap. Această limbă își spune cuvântul într-un spațiu artificial de meditație. Profunda critică arhitecturală și socială este pusă împreună cu vizualurile țipătoare de origine digitală. Dacă ar fi să tragem o concluzie a subiectelor preferate de Benassi, al cărui interes recent privește urmările utilizării de telefoane smartphone și rolul corpului în cadrul acesteia, am putea spune ca el este un critic digital. Competența lui în scris, design de sunet și artă video se întâlnesc cu relația lui cu rapul din adolescență într-o fantezie împlinită. Mi-aș dori ca spectatorii acestei lucrări să aibă următoarea revelație: vocea violentă a rapului poate proveni din muzica produsă în Vest. Și chiar dacă perpetuarea vocii se întâmplă online, există consecințe reale ale acestei propagări.

Mă voi folosi de o reflecție ca să conchid scurta, dar constanta mea călătorie online-offline. Lupta susținută a artiștilor care critică instituțiile și, în același timp, au nevoie de ele, pare perpetuă. Instituțiile consacrate nu există doar pentru a califica arta ca fiind artă, ci și pentru a o face accesibilă. În mod contrar, indiferent cât de accesibilă este arta, ea va avea întotdeauna norme de conduită prin care să se păstreze incomprehensibilă maselor. Atunci ce o face grozavă? La bazele artei digitale, care în aparență își păstrează obișnuitul în conținut, deseori stă militantismul egalitarist sau critica socială splendidă și folositoare. Asta cred că îi ține motivați pe artiști – să aibă o voce. Internet art și post-internet art, datorită mijlocirii digitale, s-ar putea să nu se vândă, astfel șansele artiștilor de a-și practica în mod exclusiv meseria sunt foarte mici. Instituțiile independente nu pot face îndeajuns, așa că cercul este desenat din nou. În final cine ne mai poate salva? Nu suntem cu toții șomerii unui internet privatizat?

Rianna Jade Parker discussing her object-essay,
Hey big girl, can you back it up?!: Fat, Femme, Forgettable?, 2016.
Byrke's Lou composer fish tank, 2016. (opposite page)
Courtesy of Eva Pedroza.

3D video. The background is a deep dark black space on which seductive "ungenderable" actors are digging deep into the fantasies of the spectator through speech and subtle fetishist movement. This way, Vika creates a gaze exercise of very heavy consciousness. The spectator is not only performing his gaze on the art work but participates to the disincorporation of what we call "otherness". An extract of the video is available on Vimeo. You Are Boring by Vika Kirchenbauer, video that was also shown at the Bucharest International Experimental Film Festival.

Have you ever thought how a common voice of all countries within EU would sound like? Roughly cut and put together, pieces of videos of violent rap that contain social housing scenes from all the 27 countries of the EU result in a common language spoken through TV screen hanged over a tongue-shaped red fabric. I just described one of the chapters of Riccardo Benassi's series of Phenomenology, a European Gangsta Rap piece. It speaks with this voice, in this language, in a space of artificial meditation. The strong architectural and social critique is brought together with flashy digitally born imagery. If it were to conclude upon Benassi's subject preferences, whose recent concern is questioning the outcome of the daily use of smartphones and the human body's part in it, we can say he is a digital critic. His expertise in writing, sound design and video art meet his rap teenage stories in one absolute come true fantasy. There is an enlightening reaction that I hope viewers get from this piece: the violent voice of rap might have a provenience in Western-produced music. And even though the perpetuation of this voice happens online, there are real consequences to this spread.

I will use a reflection to conclude upon my very short, but continual online-offline journey. The clash that artists maintain by criticising institutions and simultaneously needing them seems immortal. Institutions are not only there to validate art as such, but also to make it accessible. Contrariwise, no matter how reachable/accessible art is, it will always use codes of conduct to keep itself incomprehensible to masses. What makes it great then? At the heels of digitally based art holding on the surface to obviousness in content, often lies deep militancy for equality or brilliant and useful social critique. This is what I believe keeps it going- to have a voice. Internet art and post-internet art, because of its medium, might not sell, and so the chances of the artist to practice his labour exclusively are very low. Independent institutions can't do enough, so this circle is drawn again. In the end who can save us? Aren't we all the unemployed of a privatized internet?

INTERVIU

Kate Fowle: „E foarte greu să fii artist la Moscova și să te faci remarcat în afara țării, din cauza atât de multor prejudecăți și stereotipuri”

Interviu: Daria Ghiu

Kate Fowle este directoarea programului curatorial al Muzeului de Artă Contemporană Garage din Moscova și directoare asociată a organizației Independent Curators International (ICI) din New York, între 2009 și 2013, fiind totodată și directoare executivă a acestei instituții. A venit la București la sfârșitul lunii mai 2016, cu ocazia unei prezentări susținute la UNAGaleria din București, în cadrul programului La Seral II, organizat de Asociația Salonul de Proiecte, în parteneriat cu Universitatea Națională de Arte din București. Kate Fowle are o intensă experiență curatorială: a fost curator la Ullens Center for Contemporary Art în Beijing între 2007 și 2008, precum și șef de departament al masteratului de practică curatorială la California College of the Arts din San Francisco, program pe care l-a co-fondat în 2002. Recent, ea a scris texte în cataloage dedicate unor artiști precum Doug Aitken, John Baldessari, Harrell Fletcher, Ilya Kabakov, Robert Longo, Ari Marcopoulos, Sterling Ruby, Althea Thauberger și Qiu Zhijie. Este autoarea a numeroase texte dedicate curatoriatului și practicii expoziționale. Din 2013, trăiește la Moscova şi lucrează la Garage, prima instituție filantropică din Rusia, înființată cu mandat public pentru susținerea artei contemporane, fondată în 2008. În ultimii patru ani, muzeul a devenit un loc de întâlnire între oameni, artă și idei, încercând să se deschidă către colaborări între artiști, specialiști și public şi organizând un program cuprinzător de expoziții, dar şi de proiecte dedicate educației, cercetării, medierii artistice, precum şi editării de publicații. În prim-planul acestor activități se află colecția muzeului, care reprezintă singura arhivă publică din Rusia ce documentează arta contemporană din această țară, începând din 1950 până în prezent. Prezentarea lui Kate Fowle la București, intitulată „Muzeul reflexiv: cum să creezi o instituție de artă contemporană în Moscova”, s-a concentrat asupra unor studii de caz extrase din programul Garage, pentru a arăta ce înseamnă să construiești o instituție de artă de la zero, într-un context precum cel rusesc.

Citindu-vă biografia, am fost impresionată de instituțiile pentru care ați lucrat ori pe care le-ați creat, de locurile de pe glob în care ați trăit până acum. Beijing, Moscova, San Francisco. Sunteți directoare asociată a organizației Independent Curators International (ICI) din New York. Cum ați defini această instituție?

Este o organizație non-profit, creată în 1975, cu scopul de a funcționa ca platformă pentru curatorii independenți. Trebuie să vă imaginați că, pe vremea aceea, termenul de „curator” într-un muzeu nu se folosea. De aceea, ICI era o şansă pentru curatori: îi susținea pe aceștia în munca lor, îi ajuta să dezvolte formate expoziționale, să călătorească în diferite locuri pentru cercetare. În 2009, am devenit directoarea acestei instituții, după ce am părăsit China. Instituția avea nevoie de o revigorare. Pentru că în loc să îi susțină pe curatori, ajunsese mai degrabă să se ocupe cu organizarea diferitelor expoziții itinerante. Ce am făcut atunci a fost să mă întorc la titlu, la misiunea ei originară, am început să caut curatori emergenți, să realizez conexiuni între aceștia, dincolo de granițe, să creez o rețea utilă de curatori. Atunci a apărut un program precum curatorial intensive, discuții publice cu curatori, oameni care să vorbească despre experiența lor, direct, fără să fie mediați de structuri din afara lor.

Mă gândesc că mutarea dintr-un spațiu geografic în altul a însemnat o continuă adaptare la fiecare nouă scenă locală de artă. Marea Britanie, China, Rusia, Statele Unite. Cum vă priviți retrospectiv munca de curatoare internațională în diferite spații ale lumii? V-ați schimbat mult practica curatorială în timp și modul în care priviți arta?

Nu mi-am modificat mult modul de lucru. Cred că motivul pentru că mi-am putut imagina cum să fac ICI să funcționeze se datorează generației de artiști cu care am lucrat la începutul carierei mele, în anii ‘90. Acei ani reprezintă începuturile unor curatori care devin rapid internaționali, tot atunci suntem martorii unui boom al bienalelor, e momentul când pentru un curator devine practic posibil să gândească cu adevărat independent. Noi, tineri curator pe atunci, am avut șansa să călătorim mult, să cunoaștem artiști, să lucrăm cu ei, am imaginat noi moduri de colaborare alături de aceștia, ceea ce nu era posibil înainte. Cred că perspectiva mea asupra lumii era diferită înainte de acest moment. Dar am fost mereu interesată să aflu ce se întâmplă în alte colțuri ale lumii, pentru mine a fost mereu important și relevant un spațiu precum China, de exemplu. Când am lucrat în San Francisco, m-a interesat să mă concentrez asupra scenei de artă din Asia. Era o explozie a instituțiilor de artă în Asia și, așadar, când m-am stabilit pe coasta de vest, m-a interesat să-mi îndrept atenția către Asia, nu către spațiul local.

Aceste mutări dintr-o regiune artistică în alta nu țin ele oare și de anumite mode? Și dacă este aşa, nu poate constitui un pericol să te lați condus de aceste mode și să îți uiți practic propriul sistem de valori și artiștii în care crezi?

Imagine din cadrul prezentării lui Kate Fowle, *Muzeul reflexiv: cum să creezi o instituție de artă contemporană în Moscova*, 25 mai 2016, Salonul de Proiecte / UNAGaleria. Foto: Ștefan Sava.

Imagine din cadrul prezentării lui Kate Fowle, *Muzeul reflexiv: cum să creezi o instituție de artă contemporană în Moscova*, 25 mai 2016, Salonul de Proiecte / UNAGaleria. Foto: Ștefan Sava.

Nu cred că munca de curator în diferite zone ale lumii e o modă. Cred că în această lume internațională a artei contemporane, în care ne aflăm cu toții, nu mulți oameni se pot conecta cu adevărat. E foarte diferit mediul din China, să locuiești cu adevărat acolo, față de călătoriile scurte acolo, pentru vizite în ateliere. Modul în care îmi înțeleg practica curatorială include continuitatea. Încă mențin legătura cu anumiți artiști, relații pe care le-am inițiat când locuiam în Marea Britanie. Jeremy Deller e un bun exemplu. De multe ori mă întorc la artiștii mei. Dar cred că modul în care mi-am dezvoltat propria practică a fost prin muncă la nivelul instituțiilor, din dorința de a crea o infrastructură și de a lucra cu ea.

Ce v-ați propus când ați sosit la Moscova, în aprilie 2013?

Ideea mea a fost să gândesc lucrurile având un program clar, să le gândesc grupat. Am început prin a organiza întâlniri cu oameni din diferite departamente. Arhiva se afla pe atunci la început, la fel și biblioteca. Am încercat să construiesc o misiune a acestei instituții. Ce înseamnă o instituție de artă – să reflectezi cu adevărat asupra acestui lucru, la toate nivelurile. Cum operezi schimbarea într-un muzeu, cum generezi tipuri de public care au sentimentul că aparțin acelei instituții, cum îi faci să nu fie distanți, cum îi plasezi artiștii în centrul acțiunii, cum creezi o echipă, cum faci ca echipa ta să aibă imaginea întregii instituții și cum o determini să colaboreze cu adevărat cu scena locală, pentru că interesul pentru scena locală era mic la început. Așadar, am început prin a mă uita atent la comunitatea locală și am încercat să o fac să simtă că poate participa. În altă ordine de idei, suntem acum în procesul de selecție pentru prima Trienală din Rusia, care se va lansa în martie 2017 și va fi dedicată doar artei contemporane ruse. Bienala din Moscova s-a concentrat mereu pe arta internațională. Nouă, în schimb, ni s-a părut important să creăm o platformă pentru scena de artă rusă locală. Sunt patru curatori implicați în asta. Călătoresc în diferite regiuni ale Rusiei, fac cercetare, văd cât mai multe ateliere de artiști, ca să înțeleagă în profunzime ce se întâmplă în toată Rusia.

Dumneavoastră ați avut ocazia să călătoriți mult în Rusia? Bănuiesc că e o scenă de artă extrem de eterogenă.

Da, sunt scene foarte diferite. Novgorod, Ekaterinburg, Vladivostok … Sunt multe locuri care au scene de artă autonome, locale, absolut necunoscute în afara Rusiei.

Sunt galeriile de stat încă puternice în Rusia?

Nu chiar. În 1988, Uniunea Artiștilor a început să intre în declin. Era o instituție foarte manipulatoare, ei erau cei care decideau ce artiști să călătorească în afara țării, ce artiști să fie expuși în țară etc. În 1986, ei au fost cei care i-au adus primii pe artiști ca Rauschenberg ori Gilbert & George. Acum Uniunea și-a pierdut din putere. Centrul Național pentru Artă Contemporană e acum cea mai interesantă galerie a statului, ei sunt și cei care organizează bienala de la Ekaterinburg (Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, inițiată în 2010), cea mai puternică în Rusia în acest moment.

Ați reușit să vă construiți propriul public în jurul instituției pe care o conduceți, Muzeul de Artă Contemporană Garage?

Cifra era de opt mii de vizitatori pe an când m-am mutat la Moscova. La începutul acestui an, am calculat un număr de 500 de mii. Dacă e să ne referim la numărul vizitatorilor în instituții de artă, cel mai vizitată este Muzeul de Artă Pușkin, cu 1,8 milioane de vizitatori pe an, după care ne poziționăm noi. Nu există un public foarte numeros pentru arta contemporană. Oamenii sunt interesați de programul nostru, pentru că ne axăm pe educație, pe diferite tipuri de evenimente și workshop-uri.

Este esențial să știi să îți construiești discursul curatorial în funcție de context, de publicul pe care îl ai, de un anumit buget. Acum, în România, o parte din scena de artă contemporană se concentrează foarte mult pe dialog, se simte această nevoie de a comunica intens cu publicul și de a se crea în același timp o comunitate artistică locală cât mai unită, ca urmare a unor prea mari fragmentări la nivelul discursului. Care e cazul vostru?

E valabilă și pentru noi această nevoie de coagulare a unei scene locale puternice. Diferența este că lucrăm la o scală mult mai mare. Noi avem nevoie de public, dincolo de specialiști. În Moscova e nevoie de training profesionist pentru tânăra generație, de conferințe … Apoi, ne interesează adolescenții și tinerii, familiile tinere, acolo lucrăm mai puțin cu un discurs artistic înalt și mult mai mult cu lecții de artă contemporană: vrem ca arta contemporană să ajungă la publicul larg, să facem în așa fel încât aceasta să îi stimuleze. Organizăm multe evenimente în afara înțelegerii tradiționale a artei contemporane, încercăm să apropiem publicul de noi formate. În centrul de educație pe care l-am creat, sunt numeroase evenimente și workshop-uri, programul e extrem de dens, cu un public de toate vârstele, de la copii de 1-2 ani, până la adulți cu care facem cursuri de art therapy ori de arhitectura secolului XX, ori despre arhitectura sovietică. Pe de altă parte, ceea ce e extrem de important când lucrezi cu artiști internaționali e să știi să îi faci să interacționeze cu publicul local, nu doar să zboare aici și să stea apoi instalați ca pe o insulă.

Aveți în echipa dumneavoastră tineri curatori ruși?

Toți sunt ruși, alături de o bulgăroaică.

Ce planuri viitoare aveți?

Sunt la Moscova de trei ani, nu am planuri să plec, avem programul de evenimente creat până în 2018, iar acum lucrăm pentru 2019 și 2020. Pregătim Trienala – și vorbesc acum pentru prima oară public despre asta –, multe alte expoziții…

Cum vedeți scena de artă și restul lumii din punctul numit Moscova? E o margine din perspectiva unora, dar și un centru, din a altora.

Perspectiva mea asupra acestei scene s-a modificat mult de când mă aflu acolo. E foarte greu să fii artist la Moscova și să te faci remarcat în afara țării, din cauza atât de multor prejudecăți și stereotipuri. Nu vă puteți imagina ce des am auzit întrebarea: „E vreun artist interesant în Rusia? E o scenă de artă reală acolo?". Bineînțeles că este. Dar e foarte greu de lucrat cu o asemenea atitudine. Toate aceste lucruri m-au schimbat.

Una dintre abordările curente ale celor din Europa de Est este să sară imaginar peste vecini, unica direcție posibilă pentru ei fiind Vestul, proximitatea nefiind neapărat importantă și cu atât mai puțin spațiul din care provin. Totuși, tânăra generație pare că gândește diferit, mulți își propun să rămână acasă și să lucreze în contextul lor. Care este situația artiștilor tineri ruși?

E greu să pleci din Rusia, ei ar vrea să o facă, dar nu pot. Depinde de șansele fiecăruia. Sunt și mulți cei care vor să stea și să construiască ceva acolo unde se află. E, până la urmă, vechea dilemă a artiștilor.

Imaginea mea despre scena de artă rusă este că e una foarte violentă și foarte implicată politic.

Sunt multe grupuri de artiști care fac lucruri extraordinare. MishMash, ZIP Group, de exemplu. Sunt multe artiste iarăși foarte interesante și necunoscute în afara Rusiei. Arta rusă contemporană e prea puțin vizibilă.

Scena de artă internațională are, din păcate, nevoie doar de puține nume din fiecare țară. Sună cinic, dar acesta pare un adevăr.

De aceea organizăm Trienala și, în plus, avem un sistem prin care acordăm granturi unui număr de artiști, aceștia aplică din toată țara, le dăm astfel posibilitatea să producă noi lucrări, asta lipsește … Lipsesc atelierele, lipsește infrastructura … E mult de lucru.

Mulțumesc!

IN MEMORIAM

Paul Gherasim (1925–2016)

Paul Gherasim, vernisajul expoziției *Prolog* 90X30, aprilie-mai 2015, Galeria Romana, București. Cu permisiunea Galeriei Romana.

Magda Cârneci

Un luminos spiritus rector

De ce nu ne găsim timp să fim mai multă vreme aproape de oamenii luminoși pe care-i cunoaștem și admirăm, de ce lăsăm timpul să treacă până când întâlnirea rară, electivă devine imposibilă, iar absența ireversibilă? Asemenea întrebări mi-am pus din nou și din nou, la aflarea veștii trecerii dincolo a pictorului Paul Gherasim, la respectabila vârstă de 91 de ani.

Cine nu a avut ocazia să se afle în preajma lui a pierdut experiența unei trăiri și întâlniri armonioase cu un om, un artist care-ți dădea impresia că era o chintesență binevoitoare, înțeleaptă, de spirit-al-locului, întrupat într-o epocă extrem de contorsionată și contrară, pe care a reușit să o transfigureze printr-o constantă raportare la orizontul naturalului local și al transcendenței de sorginte ortodoxă. Esențialmente țăran, cum îi plăcea să se considere, dar țăran subțiat de cultură europeană, Paul Gherasim a făcut din condiția tradiționalistă, remanentă, dar depreciată, într-o lume modernizată rapid și cu orice preț, o valoare de tenace rezistență culturală și de discretă salvare individuală.

Pictor, pe cât mentor spiritual, pe atât va rămâne Paul Gherasim în memoria noastră pentru puritatea geometriei evanescente din marile pânze *„Bolți de lumină"* și *„Octogoane"*, pentru aerienele simboluri teologale extrase din alfabetul grec, alpha, lambda, omega sau pi și pentru *„Țăranii"* săi pictați aproape imaterial în culorile sale tipice, alburii luminoase.

Va rămâne pentru expozițiile „Studiul 1" (1978) și „Studiul 2" (1981) de la Timișoara, care prin anvergura tematică și prin artiștii și criticii de artă invitați să participe la diversele lor secțiuni cu teme analitice sau educaționale, au reprezentat momente de vârf ale conștiinței de sine ale lumii artelor vizuale.

Dar lista expozițiilor concepute și puse în spațiu cu har de Paul Gherasim e mai lungă, de n-ar fi să amintim aici măcar pregătirea expoziției Ion Țuculescu de la Bienala de la Veneția (1966) sau „Luchian înnoitorul" (1968), sau expoziții cu Andreescu (1983), dar și expoziția de artă comparată de la Râmnicu Vâlcea (1980) și alte „eseuri expoziționale" asemănătoare de la diverse muzee din țară, sau cele cu grupul Prolog de la fosta galerie Catacomba din anii 1990, sau de la Anticariatul Curtea-Veche din București din anii 2000-2010.

Totuși, Paul Gherasim rămâne în primul rând inițiatorul și mentorul grupării Prolog, care din 1985 și până în prezent a concretizat și continuă să întrupeze o deliberată întoarcere a unui grup de artiști la viziunea clasică, premodernă, a artei, și la o practică artistică de tip monahal-devoțional, spre a încerca o împăcare a modernității cu spiritualitatea ortodoxă intemporală.

Sigur, experimentul Prolog a putut fi considerat ca retro, tradiționalist, o formă specifică, locală, de neonaturalism decalat în raport cu evoluția mainstream a producției vizuale internaționale. Dar nu i se poate contesta acestui experiment calitatea de a surprinde o vibrație specifică a locului în fața naturii și cosmicului, o legătură regăsită cu nivele evanescente, inefabile ale realității, coerența interioară și stilistică, ce depășesc miza strict estetică.

De aceea, acest grup inițiat de Paul Gherasim a putut atrage nume de calitate precum Horea Paștina, Constantin Flondor, Mihai Sârbulescu sau Cristian Paraschiv, dar și Horia Bernea, Sorin Dumitrescu, Matei Lăzărescu sau Ion Grigorescu, ori artiști mai tineri precum Ioana Bătrânu, Mircea Tohătan, Dan Mohanu sau Ștefan Râmniceanu, dar și nume acum aproape uitate ca Gheorghe Berindei, Vasile Varga, Florin Niculiu, Afane Teodoreanu ș.a.

Forța acestei atracții, permanentă pentru unii sau temporară pentru alții, a venit în primul rând de la Paul Gherasim. El a fost patriarhul, „spiritus rector" al acestei aventuri colective, spirituale, pe cât vizuale, care salvează o dimensiune esențială a etosului românesc și lasă o urmă indelebilă în istoria artelor vizuale autohtone ale ultimelor trei decenii.

Deși întâlnirile mele cu Paul Gherasim au fost rare, în ciuda interesului sincer cu care am urmărit întotdeauna evoluția sa și a grupării Prolog, voi păstra ca pe o cuantă prețioasă în mine impresia de luminozitate și cumsecădenie, de împăcare cu lumea și de detașare de lumesc, pe care el o lasă în urmă.

Yvonne Hasan (1925-2016)

Yvonne Hasan, lucrare din seria *Memorii desenate* (1960-1985), schițe în creion. Cu permisiunea lui Alexandru Solomon.

Ruxandra Demetrescu

În vara anului trecut s-a stins din viață Yvonne Hasan, a cărei biografie intelectuală și artistică a fost marcată de momentele semnificative ale unei epoci al cărei martor a devenit.
Dorind să studieze artele plastice într-o perioadă (1941-1944) când accesul la academia de arte bucureșteană era interzis evreilor, a urmat studii libere de desen cu George Löwendal și a frecventat școala particulară de pictură înființată de Maxy. După război, a studiat filozofia și estetica la Universitatea din București și a ajuns apoi profesoară la catedra de istoria artei din cadrul Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu". A fost, în egală măsură, istoric de artă și artistă vizuală: în ambele ipostaze, a fost interesată și marcată de avangarda istorică, pe care a considerat-o o parte importantă a trecutului recent. Amplul volum dedicat lui Paul Klee (Meridiane, 1999) este, din această perspectivă, opera vieții sale.
Arta vizuală pe care a practicat-o constant a fost marcată de o neobosită curiozitate experimentală și formală, întrupată, cel mai adesea, într-un cult al fragmentului, ilustrat cel mai bine prin colaje (în care combina tehnici și materiale diverse, de la desen la tapiserie). A continuat să fie un martor vigilent al vieții artistice, așa cum o demonstrează articolele publicate în „Observator cultural" (2003-2013) sau diversele notații de pe blogul personal, yvonnehasan.ro
Acesta din urmă a funcționat și ca o interesantă strategie de arhivare personală, cele mai impresionante fiind poate „memoriile desenate" între 1960-1985. Sunt schițe în creion, la limita dintre portret și caricatură, în care și-a surprins contemporanii – artiști, colegi sau studenți – cu sagacitate și umor, devenind un substitut eficace al memoriilor literare. Căci pentru Yvonne Hasan, cuvântul și imaginea coexistau într-o simbioză indisolubilă, conform lecției pe care a preluat-o de la cel de-al doilea val suprarealist românesc, așa cum a afirmat-o explicit și într-un articol dedicat lui Paul Păun (în „Observator cultural" din 4 martie 2011): „Membrii acestui grup au considerat întotdeauna că cele două planuri – literar și plastic – se însoțesc, se împletesc în mod inevitabil, indiferent în care dintre aceste planuri se plasează centrul de greutate al activității fiecăruia."

Februarie 2017

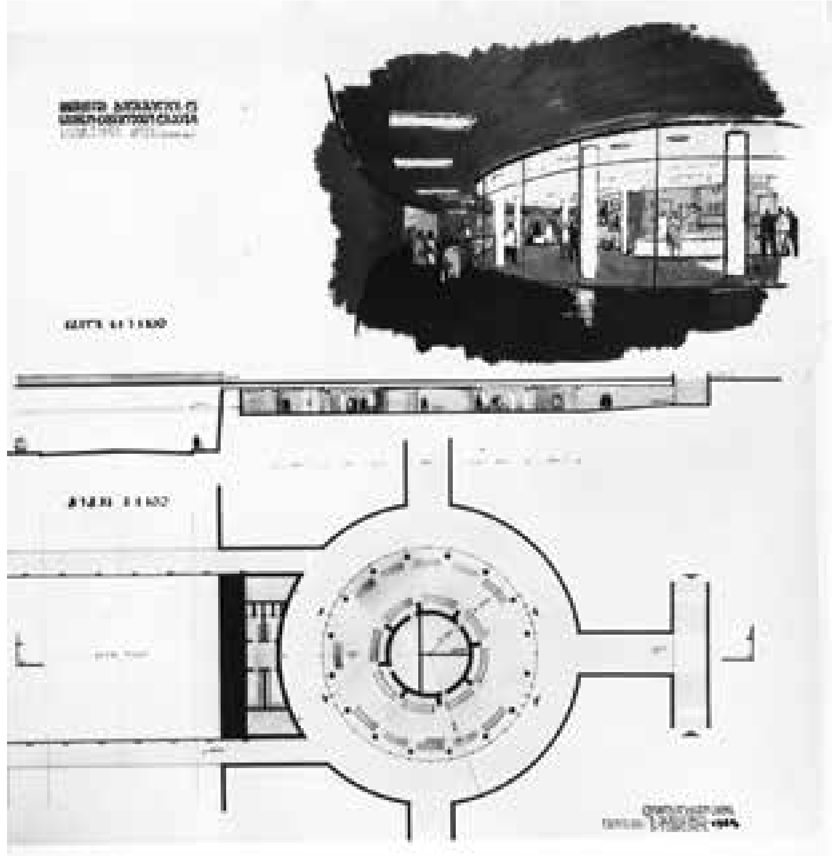
DEZBATERE

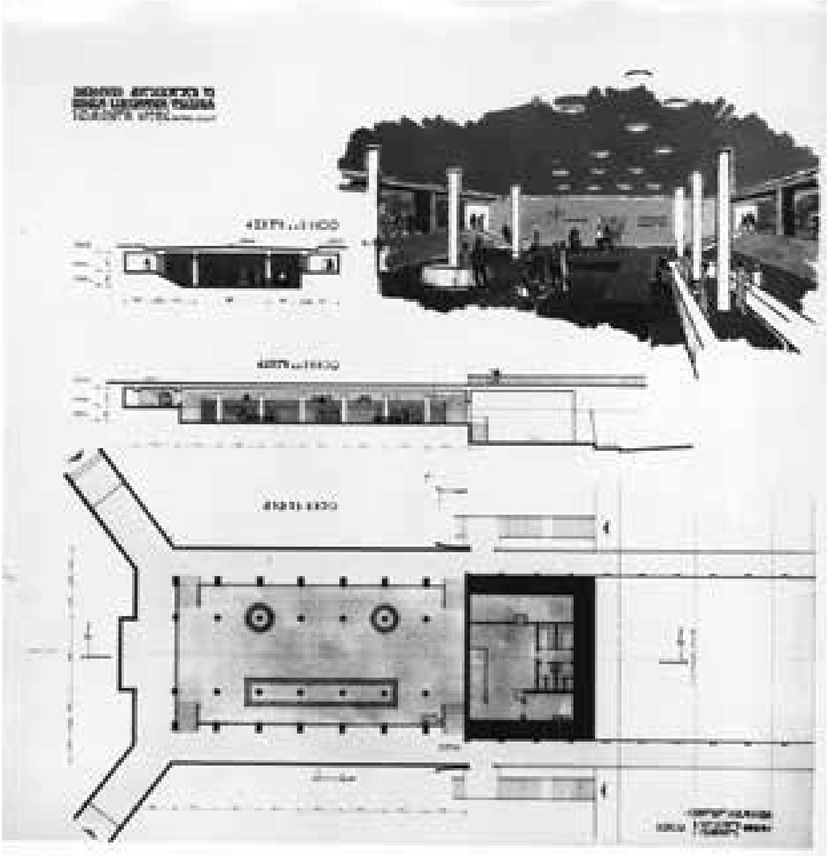
DEBATE

În căutare de promotori ai spațiilor publice

In Search of Public Space Agents

Ștefan Rusu





Primele și cele mai pregnante imagini despre Georgia le am din anii '70, când tatăl meu a mers de mai multe ori acolo în *komandirovka*[1]. Din Georgia, ne-a adus obiecte de ceramică populară, un album cu fotografii istorice, din secolul al XIX-lea, cu Tbilisi, precum și un calup de ceai presat (*gruzinski chai*[2]). Pe masa din bucătărie, foarte devreme dimineața, când eram încă pe jumătate adormit, tata desprindea cu un satâr bucăți de ceai pentru micul dejun. Ritualul a continuat până când s-a terminat ceaiul. În ciuda dorinței și repetatelor mele planuri de a vizita Georgia, nu am reușit să ajung acolo decât în 2012, când am fost invitat să particip la proiectul *undergo. the parallels* și să organizez tururi ghidate în pasajele pietonale din Tbilisi.
Cum șederea mea la Tbilisi a fost relativ scurtă, am conceput un traseu prin centrul orașului, care să permită explorarea istoriei acestor pasaje și a transformărilor lor funcționale și estetice, dar și contextualizarea demersurilor artistice generate de primele tentative de activare a spațiilor publice (pasajele subterane și arhitectura subterană).
Ca peste tot, și în URSS pasajele pietonale au apărut ca soluție pentru aglomerația din trafic, ea însăși o consecință a dezvoltării tehnologice și a modernizării societății socialiste. Pentru unele dintre pasaje am pus accentul, în cadrul turului, pe estetica lor, amintind modul în care erau decorate și întreținute în perioada socialistă, cât și sentimentul de curățenie strălucitoare pe care-l inspirau pe atunci[3]. Mai târziu, în perioada așa-numitei tranziții, odată cu prăbușirea sau degradarea serviciilor publice, a încetat și întreținerea acestor spații care s-au ruinat treptat, s-au transformat în adăposturi pentru oamenii ai străzii și au devenit niște zone dubioase, de evitat.
Am privit revizitarea acestor pasaje pietonale ca pe un exercițiu de reconstituire, bazat pe impresiile mele subiective, pe fotografiile, timbrele și cărțile poștale din adolescență, precum și pe interviuri cu artiștii locali. O cercetare întreprinsă alături de echipa proiectului și de voluntari locali mi-a permis să aflu mai multe despre aceste spații sporadic activate de membrii comunității artistice locale. Punctul de pornire al turului a fost pasajul Kolmeurneoba (proiectat de Șota Kavlașvili și construit în 1977) aflat în apropierea pieței agricole. Urma pasajul de la Podul Baratașvili (proiectat de Șota Kavlașvili și Vladimir Kurtișvili și construit în 1965-1966), și pasajul din Piața Republicii[4] (proiectat de arhitectul Otar Kalandarișvili și parțial construit între 1985 și 1988). Itinerariul se încheia cu pasajul de pe strada Kostava.
Este necesară aici și menționarea acțiunilor de activare a spațiilor urbane a mai multor artiști georgieni, acțiuni desfășurate mai mult sau mai puțin în contextul deschiderii aduse de Perestroika[5] și de procesele de schimbare politică și democratizare care au avut efecte și în Georgia, pe atunci încă parte din URSS. O să aduc în discuție atât demersuri de activare a spațiilor publice din primii ani de după declararea independenței Georgiei, cât și intervenții ale participanților la proiectul *undergo. the parallels.*
În contextul post-sovietic, practica amplasării în spațiul urban a unui mesaj artistic autonom a devenit relevant și a căpătat mai multă amploare numai de curând, în ultimul deceniu. Până spre sfârșitul anilor '80 și începutul anilor '90, intervențiile artistice în spațiul public erau aproape inexistente sau erau limitate la lucrările comisionate de autoritățile de stat (sculptură, ceramică, mozaic etc.)[6]. Multe dintre aceste lucrări de artă publică încă mai pot fi văzute la Tbilisi, dar scopul lor a fost și este în principal decorativ, nu unul de angajament în controversa dezvoltării urbane și a impactului acesteia asupra vieții cetățenilor. Cu toate acestea, unii artiști au ieșit dintre granițele zonelor convenționale ale expunerii (galerii, muzee etc.) și au început explorarea spațiilor urbane.
Un exemplu, este Oleg Timcenko, cel care în 1994 a organizat o expoziție în Piața Dezertorilor, expunându-și lucrările timp de o zi printre tarabele cu carne. Ne putem imagina că artistul și-a dorit o confruntare cu publicul, ceea ce a însemnat, în același timp, o provocare, dar și un act de disperare, ținând cont de lipsa unei piețe reale de artă și produse culturale.
Alt exemplu ar fi activitatea grupului Etajul 10[7], care în anii '80 a organizat expoziții în spații abandonate sau nefuncționale din Tbilisi (cum ar fi Sinagoga sau complexul comercial din Piața Republicii, neterminat etc.). Aceste evenimente au avut toate loc pe fondul

My first, strongest impressions of Georgia are from the seventies, when my father used to travel there several times for *komandirovka*[1]. When he returned from Georgia he brought traditional ceramics, an album of historical, nineteenth-century Tbilisi photos, and a brick of pressed tea (*gruzinski chai*[2]). He would break off pieces of the tea with a cleaver on the kitchen table at breakfast, in the early morning hours when I was half awake. The ritual continued until the tea was gone. Despite my wish and repeated intentions to travel there in the following years, I would not make it to Georgia until 2012, when I was invited to participate in the project *undergo. the parallels* and organize guided tours in pedestrian underground passages of Tbilisi.
As I arrived to Tbilisi for a rather short period, I conceived a route of pedestrian walkways in the city center that would allow us to explore the history of these passages, their functional and aesthetic transformation over time as well as context specific artistic practices related to the first attempts of activating public spaces (pedestrian passages and underground architecture).
Like in many other places, in the USSR the underground pedestrian passages were introduced to facilitate the fluidity of car traffic, following the technological process and modernisation of socialist society. In some cases special attention was given to their aesthetics; it is enough to remember the way they were decorated and maintained during the socialist period, but also to recall the feeling of cleanliness and brightness that the underground passages were irradiating at that time[3]. Later on, in the period of the so called transition, along with the collapse or degradation of public services/maintenance, these spaces have turned to decay and became sanctuaries for homeless people, suspicious and "unfriendly zones", rather to avoid. I considered our revisiting of the underground passages as an exercise in reconstitution inspired by personal, subjective impressions, interviews with the local artists as well as the photographs, stamps and postcards from my teenage years. Further research with the project team and local volunteers allowed me to learn more about the intimacy of subterranean spaces sporadically activated by members of the local art community.
The guided tour started at the underground passage "Kolmeurneoba" (designed by Shota Kavlashvili, built in 1977) situated near the market place ("Collective Farmers'" market). The next one was the underground passage at the Baratashvili Bridge (designed by Shota Kavlashvili and Vladimir Kurtishvili, built in 1965-1966), followed by the underground passage at the Republic Square[4] (designed by architect Otar Kalandarishvili and built partially between 1985-88). The itinerary ended at the underground pedestrian passage on the Kostava street.
In this context I would like to bring into discussion several cases of activation of urban spaces organized by Georgian artists, happening more or less on the wings of Perestroika[5] and political processes for democratization and change which affected Georgia, at the time still part of the USSR. I will also mention some of the practices of the public space activation organized during the early years of Georgia's independence, but also interventions by the participants of the *undergo. the parallels* project.
The practice of placing an autonomous artistic message in the urban space, in post-Soviet context became relevant and obtained larger resonance only within the last decade. Until the end of the eighties / beginning of the nineties, the artistic practice in public space was almost inexistent or was limited to the art

Средняя часть подземного перехода на Колхозной площади. Арх. Ш. Кавлашвили, 1977 г.
Middle part of underpass in Kolmeurne Square. Architect Sh. Qavlashvili, 1977

unei acute crize economice și a haosului care cuprinsese întreaga societate sovietică spre sfârșitul anilor ‘80. Unii artiști încercau să iasă din izolare și să intre într-un nou tip de relație cu societatea.
Ținând cont de aceste exemple timpurii de angajament artistic în spațiul urban, o să analizăm, inițial, primul dintre obiectivele vizitate, pasajul subteran Kolmeurneoba, proiectat de Șota Kavlașvili în 1977, laolaltă cu una dintre intervențiile artistice din acest pasaj. El face parte dintr-un complex adiacent de magazine subterane, la care se poate ajunge din mai multe străzi și care se deschide spre Piața Kolhoznii (care seamănă cu altă piață proiectată de către același arhitect în fața Filarmonicii, pe strada Kostava. Arhitectura reflectă „modernismul socialist" al anilor ‘60 și ‘70). Cu timpul, piața din apropiere, care s-a tot extins, a atras din ce în ce mai mulți cumpărători. Autoritățile nu au întreținut cum trebuie complexul subteran de magazine, iar acesta a devenit astfel din ce în ce mai puțin frecventat, ajungând să găzduiască doar câteva magazine.
În 1992, doi artiști, Oleg Timcenko și Niko Țețsladze au ales unul dintre magazinele abandonate pentru performance-ul lor *Stand Against*[8]. Într-o dimineață, între orele 8:00 și 9:00, artiștii, îmbrăcați ca manechine și vopsiți cu auriu pe față, s-au instalat în vitrina magazinului. O vreme au rămas nemișcați, lăsând trecătorii să se acomodeze cu imaginea. Apoi, după aproximativ treizeci de minute, au ieșit prin vitrină, spărgând sticla, și s-au îndreptat spre ieșirea din pasaj. Publicul a reacționat puternic – unii trecători au fost speriați de zgomotul sticlei sparte și de imaginea celor două manechine părăsind pasajul. Prin acțiunea lor în spațiul public, Timcenko și Țețsladze au dorit să „trezească populația din amorțire"[9], dar să și atragă atenția asupra blocajului și a conflictului social cauzat de neînțelegerile dintre susținătorii grupărilor politice rivale, care afectau capitala la începutul anilor ‘90.[10]
Următorul obiectiv vizitat, pasajul de sub Podul Baratașvili a găzduit, în anii ‘60 și ‘70, o galerie de artă și o cafenea (ambele redeschise ulterior și apoi distruse). El a fost, de asemenea, reactivat prin mai multe proiecte artistice în cadrul proiectului *undergo. the parallels,* cum ar fi prezentarea arhivei personale a arhitectului Kurtișvili.
Podul lung de 150 de metri care ascunde structura subterană a fost construit între 1965 și 1966, fiind proiectat de Șota Kavlașvili și Vladimir Kurtișvili cu un nivel superior pentru transportul public și un nivel inferior pentru pietoni. Sub un capăt al podului a fost proiectată cafeneaua, iar sub celălalt, galeria de artă. Spațiul expozițional a fost proiectat pentru Uniunea Artiștilor din Georgia și a fost inaugurat în 1966. Pentru următoarele două decenii, a găzduit numeroase expoziții organizate de Uniune. Una dintre primele expoziții, deschisă odată cu inaugurarea podului, a fost o expoziție de grafică, organizată de Vladimir Kurtișvili în colaborare cu artistul Irakli Ociauri. Ulterior, în cadrul unui concurs public găzduit de URSS, proiectul Podului Baratașvili a câștigat locul 2 pentru complexitate și design. Cu toate acestea, mai târziu galeria a fost închisă, considerându-se că un spațiu de sub un pod este nepotrivit pentru a expune artă (care, în socialism, avea în general un statut superior). Galeria a fost mutată într-un spațiu central, iar pasajul a fost abandonat.
Fiica lui Vladimir Kurtișivili, Irina, a organizat o expoziție cu desenele și planurile tatălui său și ale lui Șota Kavlașvili pentru structura de sub pod. Aceste documente din arhiva sa personală au reconstituit atmosfera acelor vremuri și au reamintit vizitatorilor de vechea galerie și de celelalte spații de sub pod, acum dezafectate.
Cea de-a treia oprire a fost în pasajul de sub Piața Republicii, în prezent Piața Revoluției Trandafirilor. Acest pasaj subteran poate fi privit ca un prototip socialist de „mall" al anilor ‘80. Inițial proiectat pe trei nivele, urma să găzduiască multiple cinematografe, magazine și galerii. Complexul a fost proiectat de arhitectul Otar Kalandarișvili și construcția a fost demarată în 1985-1986, dar clădirea a rămas neterminată din cauza prăbușirii Uniunii Sovietice. Fiica arhitectului povestește că Otar Kalandarișvili a fost influențat, în proiectarea acestei structuri, de contactul său cu arhitectura occidentală (Franța, Olanda etc.). Acest complex urma să fie legat la rețeaua de transport în comun, inclusiv de linia[11] de metrou, printr-o serie de pasaje subterane, dar acest plan nu a mai fost realizat. Deși majoritatea utilităților erau deja instalate, pasajul nu a mai fost niciodată legat de linia de metrou. Complexul subteran a devenit un spațiu interesant pentru diverse grupări artistice, cum ar fi grupul Etajul 10, grupul Thuneleby Art sau Galeria

commissioned by the state authorities (sculpture, ceramics, mosaic etc.)[6]. Many of these pieces of the "commissioned art" can be found even today in Tbilisi, but the meaning of this type of public art was mainly to decorate urban spaces and not to engage with controversies of urban development and its impact on citizen's lives. However, some of the Georgian artists have presented themselves in the urban space by stepping beyond the conventional zones of art (galleries, exhibition spaces, museums etc.) and begun the exploration of urban spaces.
This is the case of Oleg Timchenko who organized an exhibition in the Deserters' Market in 1994 where, among the stands with meat, he exhibited his art works for a day. We can imagine that the artist wanted a confrontation with the public, which was equally a challenge as well as an act of desperation, bearing in mind the lack of a real market for cultural producers. Another example of such practices would be the activity of the group 10th Floor[7], which activated abandoned or dysfunctional spaces in Tbilisi and used them for organizing exhibitions through the 80ies (for example the space of the Synagogue, the unfinished commercial complex from the Republic square etc.). The events we speak about took place on the background of an acute economic crisis and the chaos in which the entire society of the USSR was engulfed at the end of the eighties. Some of the artists were trying to escape from isolation and to enter a new type of relation with the society.
Bearing in mind these examples of early artistic engagement with the urban space, we will start examining the first stop of the tour, the underground passage Kolmeurneoba, designed by Shota Kavlashvili in 1977, as well as a case of artistic intervention in this passage. This underground passage is part of the adjacent complex of underground shops that can be accessed via several streets, and opens onto Kolhoznii Square. (It is similar to another square by the same architect in front of the Philharmonic on Kostava Street. The style of architecture reflects that of "Socialist modernism" from the sixties and seventies.) As time went on, the nearby market, which itself continued to expand, attracted pedestrian traffic. The authorities failed to maintain this public space and it became less frequented, offering a shelter to few merchants.
In 1992 two artists, Oleg Timchenko and Niko Tsetshladze, used one of the then-abandoned underground shops as a site for their performance piece *Stand Against*[8]. One morning between 8:00 AM and 9:00 AM, the artists arrived dressed as mannequins, faces painted gold, and positioned themselves in the shop window. For some time the two artists remained still, letting pedestrians in the passage adjust to the sight. Then, after approximately thirty minutes, they shattered the glass and walked out of the display window into the passage, toward the exit. The public reacted visibly—some were emotionally distressed—to the sound of broken glass and the sight of two "mannequins" leaving the underground space. Timchenko and Tsetshladze had decided to organize a performance piece in a public space to "bring the population out of a sort of spiritual numbness"[9], but also to point out the social clash and blockage due to the conflicts between civilians, supporters of different rival fractions from the capital which was spreading at the beginning of the nineties in Tbilisi.[10]
The next destination of our tour under Baratashvili Bridge is significant for its art exhibition space and cafeteria (both of which were later re-developed and destroyed) that functioned in the sixties and seventies. This passage is also notable for its reactivation through several artistic projects in the framework of the undergo. The parallels project such as presentation of the personal archive of aforementioned architect Kurtishvili.
The 26 meter long bridge that hides the underground structure was built between 1965 and1966, conceived by Shota Kavlashvili and Vladimir Kurtishvili, with an upper level for public transport and a lower level for pedestrians. Beneath one end of the bridge was planned the cafeteria and beneath the other, the exhibition space. The exhibition space, conceived for the Union of Fine Arts of Georgia, opened in 1966 and for the next two decades, hosted many public events organized by the Union. One of the first exhibitions was that of Vladimir Kurtishvili's graphic works, which he organized together with artist Irakli Ochiauri. This exhibition opened with the inauguration of the bridge.
The project of Baratashvili Bridge later won second prize for its complexity and originality of design in a public contest hosted by the USSR. In the following years, however, the exhibition space was dismantled on the grounds that under a bridge was an inferior place to exhibit art (the status of which was generally elevated in Socialist times). It was then moved to the Union of Fine Arts in a central part of the city. Following such transformations, the passage decidedly became abandoned territory.
Drawing from her personal archives, Vladimir

Выставочный зал в мосту им. Бараташвили
Exhibition hall inside Baratashvili Bridge

Мост им. Бараташвили. Фрагмент
Baratashvili Bridge. Fragment

Vernisaj. Turul ghidat a inclus expoziția documentației unor activități ale acestor grupuri, cum ar fi imagini din performance-ul din 1995, *Margo Arena* 2, de David Cihladze și Teatrul de Performance Margo Korableva. Remarcabile sunt și picturile murale ale grupului Etajul 10, încă vizibile. Realizarea acestor picturi de către Etajul 10"și prietenii (Karlo Kaciarava, Niko Țețșladze, Mamuka Japaridze, Koka Ramișvili, Mamuka Țețhladze, Oleg Timcenko, Lia Șvelidze) a fost posibilă datorită lui Victor Hațhevici, pe atunci Șef al Comitetului Național al Komsomolului[12], care le-a propus artiștilor să „anime" temporar spațiul abandonat, furnizându-le materialele necesare. Artiștii nu au dorit să se limiteze la convenția spațiului bidimensional al picturii și au trasat o legătură conceptuală între expresionismul picturilor murale și imaginarul apocaliptic al instalațiilor[13].
Ultima oprire a fost pasajul pietonal subteran care traversează strada Kostava, unde era expusă prezentarea unei intervenții a grupului din București studioBASAR. Prezentarea a fost însoțită de o documentație extinsă despre construcția anumitor spații subterane, scrisori și alte documente ale diverselor persoane oficiale etc.
Prin revizitarea unora dintre pasajele din Tbilisi, unele abandonate, unele încă în uz, altele re-activate de comunitatea artistică locală, am dorit să inițiem o discuție nu doar despre consecințele colapsului economic și ale planificării urbane specifice sfârșitului anilor '80 și începutului anilor '90, dar și despre degradarea, iar în unele cazuri, despre mercantilizarea spațiilor publice din Tbilisi. Am urmărit totodată să-i identificăm pe acei primi promotori ai explorării spațiilor publice, precum și impactul acestor pionieri asupra practicilor actuale de reactivare a spațiilor publice.

Text despre turul ghidat „Arta în spațiile publice subterane", conceput și realizat de Ștefan Rusu ca parte a proiectului *undergo. the parallels*, organizat de GeoAIR, Tbilisi, pe 31 mai 2012.

Traducere din engleză de Mălina Ionescu.

1. Komandirovka – (rusă: Командировка) termen sovietic desemnând „deplasarea în interes de serviciu", „delegație".
2. Gruzinskii ceai – (rusă: грузинский чай) marcă de ceai celebră în URSS și termen foarte popular în fostele republici sovietice, încă întrebuințat în contextul culturii populare postsovietice.
3. Un exemplu ar fi mozaicul din pasajul pietonal de sub strada Creangă din Chișinău.
4. Astăzi Piața Revoluției Trandafirilor.
5. Perestroika a fost o mișcare de reformare a Partidului Comunist din Uniunea Sovietică în anii '80 (1986), în general asociată cu conducătorul său Mihail Gorbaciov și politica sa de glasnost (deschidere). Literal, înseamnă „restructurare", referindu-se la restructurarea politică și economică a Uniunii Sovietice.
6. De la mijlocul anilor '20 până la mijlocul anilor '80, artiștii importanți din fostele republici sovietice primeau comenzi oficiale de lucrări de propagandă, pentru a ilustra realizările societății socialiste. Mai târziu, în anii '70 și '80, aceste comenzi includeau și alte tipuri de artă, nu neapărat ideologică (cum ar fi arta publică din Republicile Baltice sau din Caucaz).
7. Grupul Etajul 10, care s-a desprins din grupul Archivarius, își datorează numele atelierului în care activa, la etajul 10 al Academiei de Arte. Ulterior, grupul a activat în atelierul Teatrului Marjanișvili. Etajul 10 a fost compus, printre alții, din Karlo Kaciarava, Mamuka Țețhladze, Oleg Timcenko, Mamuka Japharidze, Niko Țețhladze și Koka Ramișvili. Grupul a avut un rol important în definirea artei independente în Georgia anilor '80, arta practicată de ei fiind de influență occidentală și opunându-se sistemului prin comentarii și proteste indirecte, evitând astfel etichetarea de antisovietici sau disidenți.
8. Interviu cu Oleg Timcenko, Tbilisi, 2012.
9. *Idem*.
10. Procesul dezintegrării structurii sovietice, perturbat de o serie de conflicte armate, urmate de proclamarea independenței Georgiei în 1992, a afectat planificarea urbană și dezvoltarea infrastructurii. Șantierele au fost întrerupte, iar incertitudinea și amânarea au devenit regulă pentru mai mult de un deceniu.
11. Interviu cu fiica arhitectului Otar Kalandarișvili, Tbilisi, 2012.
12. Komsomol (rusă: Комсомол – abreviere a Kommunisticheskii Soyuz Molodyozhi), partid politic sovietic – aripa tânără a Partidului Comunist din Uniunea Sovietică (PCUS). Komsomolul, în forma inițială, a fost înființat în centrele urbane în 1918. În 1922, odată cu formarea URSS, a fost reînființat la nivelul întregii Uniuni, ca aripa tânără a Partidului Comunist.
13. Interviu cu Mamuka Japaridze (membră a grupului Etajul 10), Tbilisi, 2012.

Cafenea sub podul Baratașvili (schiță realizată de artistul Vladimir Kurtișvili). Imagine din arhiva privată a familiei Kurtișvili, reprodusă cu permisiune. (pag. 202-203)
Sală de expoziție sub podul Baratașvili (schiță realizată de artistul Vladimir Kurtișvili). Imagine din arhiva privată a familiei Kurtișvili, reprodusă cu permisiune (pag. 203).
Pasajul subteran Kolmeurneoba, Tbilisi. Design de Șota Kavlașvili, 1977 (pag. 204).
Vedere de ansamblu. Sală de expoziție sub podul Baratașvili. Imagine din arhiva privată a familiei Kurtișvili, reprodusă cu permisiune (pag. 205).
Cadre din documentarul video despre performance-ul *Stand Against* de Oleg Timcenko și Niko Țețhladze. Pasajul subteran Kolmeurneoba, Tbilisi (pag. 206-207).

Kurtishivili's daughter Irina eventually organized an exhibition of the drawings and plans for the structure beneath the bridge that Vladimir and Shota Kavlashvili had designed. These materials recreated the atmosphere of another time and reminded viewers of the old exhibition space and other functions of and under the bridge, now dismantled.
The third stop in our tour was the passage located under Republic Square/today Rose Revolution Square. This underground space may be seen as a Socialist prototype of the "mall" from the eighties. It was intended to have three levels, with several movie theaters, various shops, and galleries. The complex was designed by Otar Kalandarishvili (architect) and the construction took place around 1985-86, but remained not fully finished due to collapse of the Soviet Union.
According to architect Otar Kalandarishvili's daughter, he was inspired to develop this type of structure as a follow up of his trips in the West (France, Holland etc.). On the other hand this commercial and recreational complex was supposed to be connected to the network of urban transport through a series of underground passages and a line of subway[11], but this plan was never fully realized. Though most of the facilities in the passage would operate it was never connected to subway station. This underground complex became attractive venue for various artist groups in several phases such as the 10th Floor Group, the Thuneleby Art Group, and the Vernisaj Gallery. Some media documentations of these groups' activities, such as images from a performance *Margo Arena* 2 by David Chikhladze and Margo Korableva Performance Theater in 1995, were presented as part of the guided tour. Particularly notable is 10th Floor group's mural paintings in this unfinished "underground mall", which are still visible. This mural by the group 10th Floor and friends (Karlo Kacharava, Niko Tsetskhladze, Mamuka Japaridze, Koka Ramishvili, Mamuka Tsetskhladze, Oleg Timchenko, Lia Shvelidze) was made possible through Victor Hatzkhevich, Chief of the National Committee of the Komsomol[12], who offered the artists to temporarily "activate" the abandoned construction site and provided them with the necessary materials. The artists, who did not want to limit themselves to the usual two-dimensional space of the painting medium, intended to find a conceptual relation between the mural paintings executed in expressionist style and the installations of an apocalyptic imagery[13].
Our final destination was the underground pedestrian crossing on Kostava Street, where we viewed a presentation on an art intervention by Bucharest based architect group studioBASAR. Accompanying the presentation were related informational documents: explanations of how certain underground spaces were constructed, letters and other official documents from various authority figures, and more.
By revisiting some of the underground passages throughout Tbilisi, both abandoned and in use, some of them once activated by local art community, we wanted to spark a discussion not only on the consequences of the collapse of economy and urban planning starting from the end of the 1980s/beginning of 1990s, but also of the degradation and in some other cases commercialization of public spaces in Tbilisi. Our interest was also to identify some of the early agents of public spaces exploration and the impact of these early explorers on the practices of reactivation of the public space of today.

The text and the guided tour are part of the project *undergo. the parallels*, organized by GeoAIR, Tbilisi, and curated by Nini Palavandishvili.

1. Komandirovka – (russian: Командировка) a term formerly used in USSR for "duty journey" or "work trip".
2. Gruzinskii cheai – (Russian: грузинский чай) famous tea brand in USSR, this term was popular in former soviet republics of USSR and is still in use in popular culture in post-soviet context.
3. An example would be the mosaic in the underground pedestrian passages on Creangă street in Chişinău.
4. Today's Rose Revolution Square.
5. Perestroika was a political movement for reformation within the Communist Party of the Soviet Union during the 1980s (1986), widely associated with Soviet leader Mikhail Gorbachev and his glasnost (meaning "openness") policy reform. The literal meaning of perestroika is "restructuring", referring to the restructuring of the Soviet political and economic system.
6. From the mid-1920s to the mid-1980s, leading artists in former republic of URSS had been commissioned by state propaganda, for propaganda reasons, to represent the achievements of socialist society, later in 70s-80s this program included also other type of art not necessarily connected with ideology (as it is the case of public art in republics from Baltic area and Caucasus).
7. 10th Floor group, which formed out of another group Archivarius, gets its name from initially being situated on the10th floor of the Academy of Arts. Afterward the group was particularly active in the workshop of a theater called Marjanishvili. The 10th Floor including Karlo Kacharava, Mamuka Tsetskhladze, Oleg Timchenko, Mamuka Japharidze, Niko Tsetskhladze, Koka Ramishvili and others. It played an important role in the development of independent art in Georgia during the 80s. There they largely created (Western-influenced) art with an "anti-system" message, a kind of civic protest performed with artistic means, but in a way that avoided a direct commentary, thus avoiding to be accused of anti-Sovietism" or creating "dissidence through art".
8. Interview with Oleg Timchenko, Tbilisi, 2012.
9. *Idem*.
10. The process of disintegration of former soviet construct, perturbed by a series of military conflicts followed by Georgian proclamation of the independence in 1992, affected urban planning and city infrastructure development. Construction sites were stopped, uncertainty and suspended time become a norm for more than a decade.
11. Interview with the daughter of architect Otar Kalandarishvili, Tbilisi, 2012.
12. Komsomol (Russian: Комсомол – a syllabic abbreviation from the Russian Kommunisticheskii Soyuz Molodyozhi), was the youth division of the Communist Party of the Soviet Union (CPSU) and a political party of USSR. The Komsomol in its earliest form was established in urban centers in 1918. During 1922, with the unification of the USSR, it was reformed into an all-union agency, the youth division of the All-Union Communist Party.
13. Interview with Mamuka Japaridze (member of 10th Floor). Tbilisi, 2012.

Cafe under the Baratașvili Bridge (sketch by architect Vladimir Kurtișvili). Courtesy of Kurtișvili family private archive. (pp. 202-203)
Exhibition hall under the Baratașvili Bridge (sketch by architect Vladimir Kurtișvili). Kurtișvili family archive. Courtesy of Kurtișvili family private archive. (p. 203)
Kolmeurneoba Underground Passage, Tbilisi. Designed by Șota Kavlașvili, 1977. (p. 204)
General view. Exhibition hall under the Baratașvili Bridge, 1966. Courtesy of Kurtișvili family private archive. (p. 205)
Still image from the video documentation of *Stand Against,* performance by Oleg Timcenko and Niko Țețhladze. Kolmeurneoba Underground Passage, Tbilisi. (pp. 206-207)

RECENZII

Borrowed Territories și ficționalizarea peisajului

Ioana Marinescu

Borrowed Territories este un volum de autor, în care sunt punctate trei aspecte: reproduceri ale operelor, texte critice, dar și perspectiva directă a artistului, explicitată într-un interviu cu acesta. Așa cum subliniază Alexandra Manole, coordonatoarea volumului, acest demers acompaniază proiectul artistic, mai degrabă decât încearcă să-l explice sau să-l deconstruiască. Magda Radu observă faptul că Lucian Bran încearcă o trecere de la paradigma imaginii documentare, foarte pregnantă în fotografia contemporană românească, la un sistem axat pe pluralitatea de medii artistice și direcții de problematizare.

Această pluralitate pornește chiar de la ipoteza de lucru: Bran fotografiază peisajul și echipa care lucrează la filmul *Hatfields & McCoys*. Privitorul are două medii artistice prin care poate să privească același tip de realitate. Primul este filmul care încearcă să transforme împrejurimile Brașovului într-un peisaj recognoscibil pentru zona West Virginia, Kentucky. Al doilea este fotografia lui Bran. Asumându-și o poziție conceptuală, mai degrabă decât una documentară, el deconspiră proiectul cinematografic, având-l ca reper, dar încercând să se detașeze de el.

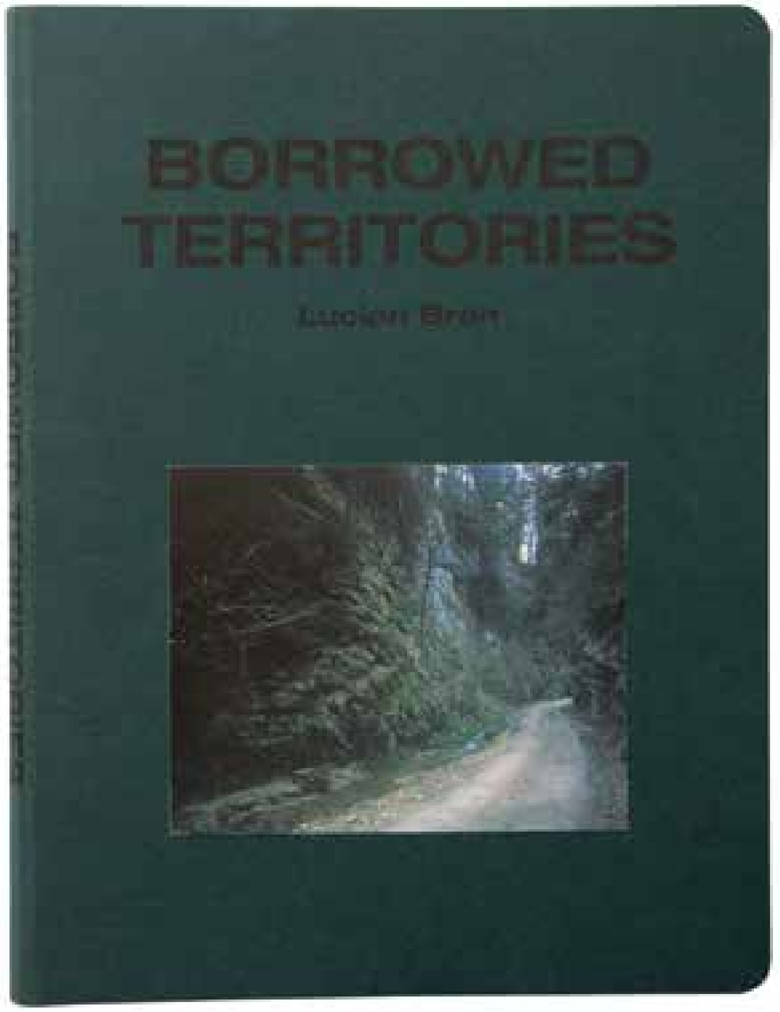
Peisajul a fost considerat un gen pictural cu o tară slabă în istoria artei, a fost catalogat inferior secole de-a rândul în fața historiilor sau portretelor, slăbiciune care a contaminat mai târziu și fotografia. În realitate, o pictură realistă reprezentând un peisaj clar delimitat e foarte greu de redat: un număr infinit de detalii și lumina care se schimbă în permanență. Inconvenientele au fost ușor depășite în cazul peisajelor generice: artistul poate creiona o pădure folosind doar un număr limitat de elemente. Privitorul apreciază imaginea pădurii, dar nu simte nevoia să o localizeze geografic. Modelul nu este identificat și cunoscut în amănunt, ca să zicem, în cazul portretelor. Aceste motive au dus la o inflație de lucrări reprezentând peisaje, iar proporțiile s-au păstrat și în fotografie. Recunoști peisajul, dar nu identifici poziția lui geografică și nici „modelul" din care a fost inspirat.

Lucian Bran se poziționează în centrul ambiguității pe care o creează peisajele, senzația de realitate și familiaritate (pentru că filmul și fotografia reprezintă locuri reale), subminate de posibilitatea de ficționalizare și dislocare, pentru că privitorul poate fi ușor înșelat în privința poziționării geografice.

La nivel teoretic, Lucian Bran își ia ca reper două perspective critice: cea a lui Christian Metz și cea a lui Susan Sontag. Metz afirma în *Film Language, a Semiotic of the Cinema*, că impresia de realitate pe care spectatorul o trăiește în fața unui film este mult mai mare decât în cazul unei piese de teatru sau al unui tablou. Sontag susține că autorul unei fotografii încearcă să-și apropprieze subiectul fotografiat, dar printr-o relație de putere: artistul este cel care selectează realitatea și reprezentarea sa despre lume.

Bran analizează cele două teorii – cea a reconstrucției, specifică filmului, și cea a copierii, specifică fotografiei. El ajunge la concluzia că ele se pot intersecta prin încercarea autorului de a-și utiliza propria subiectivitate pentru a fi original și a crea ceva nou.

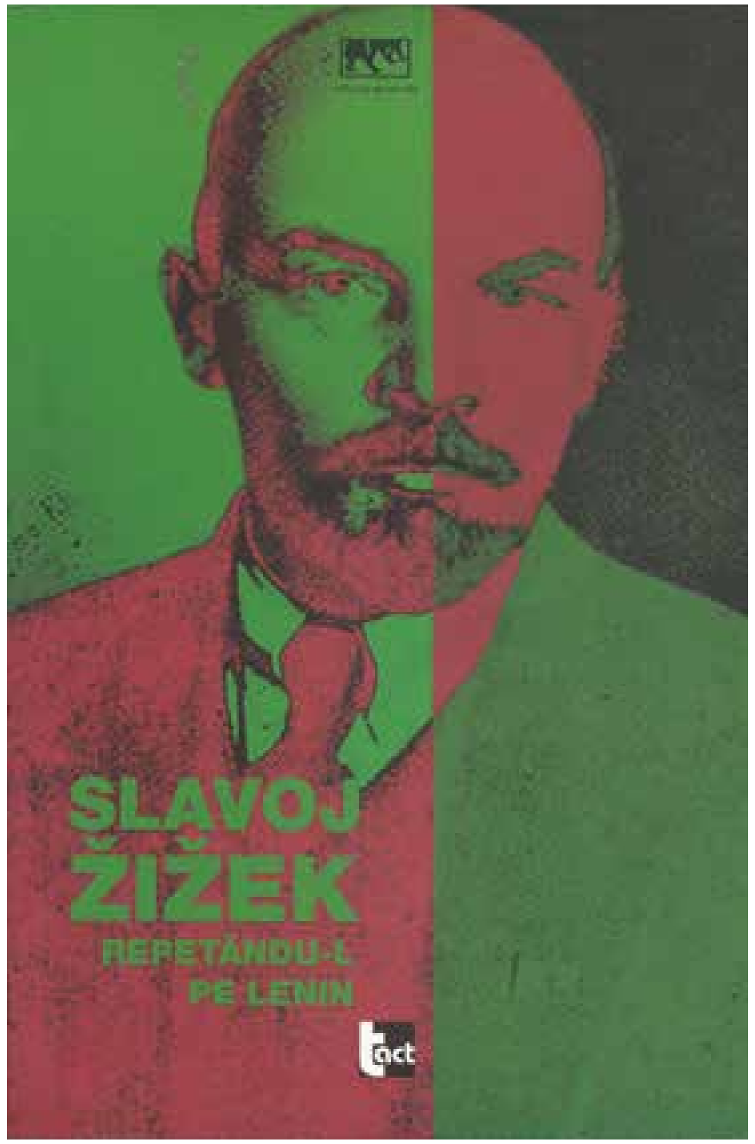
Lucian Bran
Borrowed Territories
Editoare: Alexandra Manole
Texte: Magda Radu, Alexandra Manole, Lucian Bran, Augustina Stanciu, Monica Stroe, Bogdan Iancu
Traducere: Samuel Onn
Galeria Posibilă, București, 2016, 72 pag.



Repetându-l pe Lenin

Timea Andrea Lelik

Slavoj Žižek
Repetându-l pe Lenin
Traducere și prefață: Mircea Vlad
Editura Tact, Colecția de Stradă, Cluj-Napoca, 2013, 100 pag.



Încă din primele paragrafe ale cărții, Žižek invită cititorii la o „analiză concretă a situației concrete" pe care o descrie ca pe o fidelitate față de consensul democratic şi constă în „acceptarea consensului liberal-parlamentar actual [...] şi orice încercarea serioasă de a ne imagina o societate a cărei ordine socio-politică să fie diferită".

Ni se explică faptul că acest fenomen are loc pe fundalul unui bine întipărit şi înrădăcinat, „denkverbot" susținut de hegemonia liberal-democrată ce încurajează acțiuni perpetue pentru a nu deranja actualul *status-quo* („Haideți să schimbăm ceva tot timpul, pentru ca global lucrurile să rămână neschimbate!"), însă ripostează acut în momentul în care ar putea apărea contestații ce ar implica deranjarea, în mod serios, a ordinii existente. Žižek numeşte acest tip de atitudine „interpasivitate", întrucât există acțiune, dar nu pentru a realiza ceva, ci, din contră, pentru a păstra totul neschimbat. Concluzionând, actualul *status-quo*, ne explică modul în care „astăzi, adevărata libertate de gândire înseamnă libertatea de a pune sub semnul întrebării consensul liberal-democratic «postideologic» dominant – sau nu înseamnă absolut nimic", rezumând astfel întregul mesaj al acestei cărți.

Dar de ce Lenin? Încă din primele pagini ale capitolului I ni se motivează alegerea personajului Lenin ca subiect de reflecție, demn de analizat nu pentru felul în care şi-a pus ideile în practică, ci pentru câmpul de posibilități deschis de către aceste idei. În cuvintele autorului, „acel Lenin pe care vrem să îl recuperam este Lenin-în-devenire, Lenin a cărui experiență fundamentală a fost cea de aruncare într-o nouă constelație catastrofică, în care vechile coordonate se dovedeau inutile şi care a fost constrâns să reinventeze marxismul". Žižek îndeamnă la înțelegerea acțiunii de a-l repeta pe Lenin prin găsirea aceluiaşi impuls dea acționa în climatul politic actual: „Repetarea, în prezentele condiții mondiale, a gestului leninist de reinventare a proiectului revoluționar în condițiile imperialismului şi colonialismului." Momentului 1990 ar fi trebuit să i se aplice un plan de acțiune similar celui din 1914, care, în condițiile actuale ar însemna ieşirea din „denkverbot"-ul global actual impus de consensul liberal-democratic.

Aşa cum Lenin a găsit soluții concrete pe probleme concrete, Žižek îndeamnă la repetarea aceluiaşi lucru în momentul de față, în care politica globală necesită găsirea unui moment oportun de intruziune.

În concluzie, propunerea pe care o face autorul cititorilor este, de fapt, un exercițiu de gândire. Îndeamnă ca tocmai în climatul actual ce susține un comportament de conştientizare non-judgemental, să facem un exercițiu activ de gândire critică. El nu oferă o soluție concretă, dar prin această lectură oferă un început de soluție: o radicalizare totală a acțiunilor în devenire, prin reinventarea unui nou proiect revoluționar adecvat condițiilor actuale ale sistemului politic global. Propunerea figurii istorice lui „Lenin" rămâne desigur una discutabilă, dar soluțiile radicale necesită motive radicale. În pofida reacțiilor controversate stârnite de propunerea acestui personaj, trebuie totuşi admis că secolul XX a fost unul „leninian".

Piele neagră, măști albe. Critica rasiunii pure

Rareș Grozea

„L'explosion n'aura pas lieu aujourd'hui. Il est trop tôt... ou trop tard" și într-adevăr, *Piele neagră, măști albe* a lui Frantz Fanon, publicat în 1952, este un text de înțelegere și vociferare a impactului unor condiții structurale colonialiste asupra psihicului indivizilor categorizați ca inferiori și nu neapărat unul programatic, cum va fi ulteriorul și mai bine cunoscutul (deși încă netradus la noi) *Les Damnés de la Terre* (1961), care va pune problema solidarității naționale, a redistribuirii averii, totul cu fervoarea revoluționară care i-a adus acuze de instigare la violență (în special în contextul mișcării pentru drepturi civile din Statele Unite, ce se desfășura chiar atunci), deși prefața înflăcărată și bogată în metafore a lui Sartre merită poate mai bine astfel de acuze.

Discursul lui Fanon se vrea bine ancorat în contextul cultural specific Martinicăi vremurilor sale, ca membru al unei anumite categorii rasiale, împărtășind o experiență personală a rasismului (motiv pentru care lucrarea gravitează stilistic între studiu, critică literară și poezie), conceptualizată pe criterii biologice, însă instituindu-se pe baza altor interese (economice, teritoriale etc.).

Nu e deci surprinzător nici faptul că Fanon a scris și publicat lucrarea în franceza academică (condiția sa de intelectual de culoare îl obligă, practic, la o opinie legată de niște realități sociale, care nu pot fi pur și simplu ignorate, ele manifestându-se în bagajul simbolic atât al colonizaților, cât și al colonizatorilor), a cărei relație cu omul din Martinica, dorința de accedere la statutul cultural pe care vorbirea ei ca un nativ o constituie, reprezintă subiectul primului capitol al lucrării.

Cred că acest aspect este cel mai puțin încărcat rasial, pentru că deși există fără îndoială ca fenomen adaptat relațiilor rasiale, limba expune relații de putere în general – iar aici se poate merge cu discuția începând de la constituirea limbilor naționale (și pe ce criterii s-au ales acestea, din numeroasele dialecte posibile au precedat formarea unui stat național), până la asocierea accentelor cu lipsa de cultură și cu vulgaritatea, într-un context de învățământ formal, deci mergând dincolo de colonizare în sensul ei de bază. Un element care face textul de actualitate sunt tocmai astfel de aluzii la o condiție postcolonială neîntemeiată pe criterii de rasă.

În ceea ce privește conotațiile culturale ale raselor, cartea lui Fanon e frapant de actuală, de la reprezentarea masculinitatății fetișizate (mediatizate până în zilele noastre în medii inaccesibile autorului) a bărbatului de culoare (incluzând mitul dimensiunii penisului, legat de care atât faptul că Fanon poate cita un studiu care urmărea să înlăture această incorectitudine factuală, cât și completa ignorare a rezultatelor lui de către imaginarul colectiv sunt grăitoare), la utilizarea unei imagini demonizate a unui altul, pentru a întruchipa frica și a-i disciplina pe copii (trebuie doar să ne gândim la „omul negru" sau la „țiganul care vine și te bagă în sac").

Impunerea culturii colonizatorului afectează relația individului în relația cu sine (nevroza, complexul de inferioritate față de omul alb), în relația comunitară (autodefinirea și solidaritatea, el înțelegând națiunea ca o structură familială la nivel macro) și în rapoartele față de colonizatori (reverență impusă simbolic, el devenind etalonul devenirii sale). Pe exact aceste criterii, de venerare și imitare a culturii opresorilor, Bell Hooks critică reprezentarea scenei drag ball în *Paris is Burning*, ca un spectacol frivol și tributar culturii dominante, fără a atinge dimensiunea politică.

De fapt, Fanon afirmă că atât omul alb, cât și omul negru sunt blocați în aceeași inerție oarbă a unui mecanism impersonal, amândoi raportându-se irațional unul la celălalt (omul alb prin frică, gelozie și exotizare). De aceea individul alb nu apare ca antagonist și ca opresor. Fanon abordează în textul său natura conceptului de rasă, acoperind violența cu care conceptul este impus unei comunități străine și, mai sumar, cum e apoi perpetuat în ambele culturi, fără a chestiona mai mult modul în care puterile reprezentative ale *status quo*-ului au un interes în a perpetua și a produce astfel de rasializări (traducerea termenului „racialization" din lucrarea lui Falguni Sheth, *Towards a Political Philosophy of Race*, îmi aparține).

În încheiere, voi atrage atenția asupra importanței pe care o are pentru Fanon lupta pentru autonomie (legală și simbolică) în autodefinirea unei comunități. În contrast, rușinea impusă colonizatorilor prin înrobire e exacerbată de o eliberare venită tot de sus, din mila și benevolența omului alb, lăsându-l pe cel dominat la statutul de obiect asupra căruia se acționează. Să luăm în seamă că o astfel de atitudine paternalistă a puterii nu presupune o condiție de sclavie sau chiar de dominare legală directă.

Frantz Fanon
Piele neagră, măşti albe
Traducere: Vasi Ciubotariu
Prefață: Ovidiu Țichindeleanu
Editura Tact, Colecția de Stradă, Cluj-Napoca, 2011, 206 pag.

I can see no revolution

Cristina Epure

Cum surprinde un catalog de artist o nouă etapă de creație, atunci când pictura își revendică locul și se cere scoasă la masă în oraș? Dinspre intervenție și performance – spre care Nicolae Comănescu migrase odată cu perioada Rostopasca – artistul revine la o pictură *pure et dure*, prin care încearcă limitele, densitatea și rezistența pânzei și a vopselei. Și ale nervilor.

I can see no revolution cuprinde, între coperte cu griuri care anunță discret undele de șoc cromatic, reproducerile picturilor care își păstrează textura și în varianta de print. Detaliile pânzelor sunt completate cu fotografii care documentează vernisajele, dezvăluie procesul de transformare a unor lucrări în mușamale de mese de bar și apoi reconvertirea lor la exponate cu pedigree de galerie în Ordeful, mezanplasul și harneala.

Trei texte, scrise de Ioana Marinescu (inițiatoarea și coordonatoarea proiectului), Bernhard Serexhe și Dan Popescu aduc trei voci distincte – cea a criticului de artă, a curatorului și a filozofului. Împreună construiesc un context biografic, istoric și social pentru ecourile din viața lui Comănescu, când era pe străzile Brașovului din '87 (din timpul revoltei muncitorilor de la fabricile Tractorul și Steagul Roșu), în Craiova, unde Revoluția din '89 l-a prins în armată, sau în Moscova, la puciul din '91.

În interiorul evenimentelor nu poți să ai un recul, pentru că întotdeauna sunt elemente care scapă și care nu se pot explica decât din exterior, în aceeași măsură în care un eveniment nu își poate demonstra singur consistența (dacă adaptăm logica lui Douglas Hofstadter, care i-a adus împreună pe Gödel, Escher și Bach). Dar putem descoperi ce se întâmplă când lupta se dă, din nou, într-un alt mediu, pe pânza-ecran pe care se impregnează tensiunea și se decantează confuzia. Și nervii.

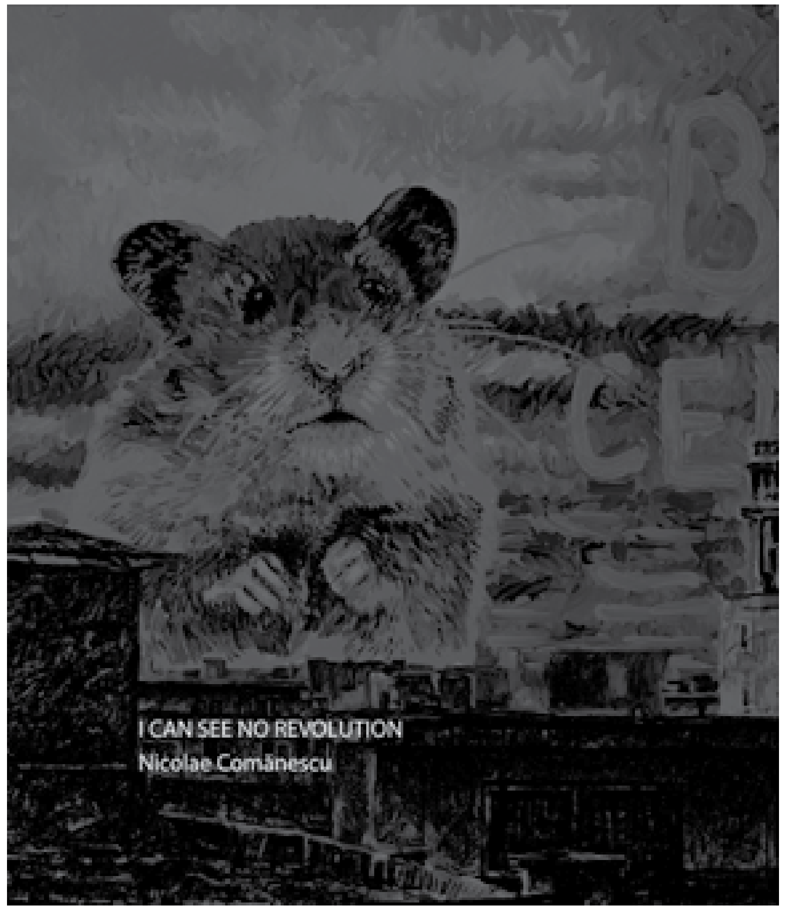
Prin reproduceri, fotografii și texte, catalogul construiește o ramă pe măsura dezordinii din fiecare lucrare, acolo unde formele pânzelor, devenite suport pentru farfurii și pahare, încep să se deșire. Sau unde lucrările care au un șasiu solid adăpostesc în interiorul lor forme ne/de/limitate prelinse dintr-un dripping cumpătat, cu îndemnuri de pancarte autoreferențiale: Ai în pula mea … (spațiu de culoare, spațiu de reflecție, liniște interioară?). Răbdare.

Fotografiile catalogului păstrează dimensiunea performativă a procesului.

Textele pun în cuvinte tumultul unei mase critice și confuzia masei de manevră.

Reproducerile lucrărilor redau textura adunărilor de culori, care se potrivesc și se răzgândesc. Catalogul *I can se no revolution* surprinde coerent consonanțele dintre I can see no revolution, „SAMBAdy must die in this city" și „Ordeful, mezanplasul și harneala", cele mai recente forme pe care le-a îmbrăcat o revoluție personală – cea a lui Nicolae Comănescu.

Nicolae Comănescu
I can see no revolution
Coordonatoare: Ioana Marinescu
Texte: Ioana Marinescu, Dan Popescu, Bernhard Serexhe
Traducere: Flavia Yasin
Editura Pandora M, București, 2016, 108 pag.



INFO ART

Spații de artă contemporană din România

BUCUREȘTI

Aiurart Contemporary Art Space
Str. Lirei nr. 21
aiurart.ro

Adrian Preda – „Limbile moarte ale viitorului" – pictură
Curator: Cristian Cojanu
Asistentă curator: Smaranda Ciubotaru
Vernisaj 03.02.2017

Dumitru Gorzo – „Contagiune" – solo show
Curator: Silviu Păduraru
14.02. – 19.03.2017 / ARCUB

Anca Poterașu Gallery
Str. Plantelor nr. 56
ancapoterasu.com

Dragoș Bădiță – „Light Falls" – foto, video
03.02. – 15.03.2017

—

AnnArt Gallery
Str. Paris nr. 39
annartgallery.ro

„Mica Artă Mare"
Program permanent al Galeriei AnnArt
Artiști: Ștefan Câlția, Francisc Chiuariu, Daniela Făiniș, Gheorghe Fikl, Sorin Ilfoveanu, Ioana Pioaru, Florica Prevenda, Virgil Scripcariu, Vladimir Șetran
13.12.2016 – 10.01.2017

—

ARTHUB
Str. Carol nr. 61, etaj 5
facebook.com/
AsociatiaPentruPromovareaArtelorContemporane

„Cultură în construcție" – proiect de comunicare între sectorul independent și cel instituțional

Nona Șerbănescu – „Manager cultural în România anului 2017 – 1"
Vera Ion – „Scrie despre tine" – atelier de scriere creativă
21.01.2017
Nona Șerbănescu – „Manager cultural în România anului 2017 – 2"
Angela Bontaș – „Colaj + pictură = LOVE" – atelier
22.01.2017
Nona Șerbănescu – „Manager cultural în România anului 2017 – 3"
Anca Boeriu – „Imagine și simbol" – atelier de linogravură
28.01.2017
Lansarea filmului *Cultură în construcție*
29.01.2017

—

Art Yourself Contemporary Art Gallery
B-dul Dacia nr. 51, etaj 1
artyourselfgallery.ro

Sasho Blazes – „Mirrors of reality / Macedonia" – pictură
30.11.2016 – 07.01.2017

Brîndușa Bontea – „Dealuri" – pictură
30.11.2016 – 07.01.2017

Ana Ruxandra Ilfoveanu – „Din scena lumii" – pictură
17.01. – 28.02.2017

—

ATELIER 030202
Str. Sfânta Vineri nr. 11
(Sala Nouă a Teatrului de Comedie)
atelier030202.blogspot.com

„Bienala Internațională de Gravură Experimentală ediția a 7-a (IEEB7)"
Expoziția și performance-ul artistei Elana Katz, Lying with My Partner
15.02. – 25.02.2017

—

Elite Art Gallery
Str. Academiei nr. 15

„Darul maeștrilor" – arte vizuale
Artiști: Ilie Boca, Sanda Buțiu, Simion Crăciun, Horia Cucerzan, Constatin Flondor, George Mircea, Marilena Murariu, Virgiliu Parghel, Horia Paștină, Ștefan Pelmuș, Mariea Petcu Chiobași, Eugen Raportoru, Angela Tomaselli, Corneliu Vasilescu
12.01. – 28.01.2017
Darius Hulea – „Semnul de pe față. Out line" – sculptură
Curator: Oliv Mircea
31.01. – 18.02.2017

—

Galeria Galateca
Str. C.A.Rosetti nr. 2-4
galateca.ro

Elena Bobi Dumitrescu – „Un loc sigur" – sculptură
Curatoare: Simona Vilău
17.01. – 18.02.2017

Maria Cioată – „Căile sufletului" – ceramică, instalație
Curatori: Mihai Plămădeală, David Leontin Olteanu
17.01. – 18.02.2017
proiect Blak Cube

—

Galeria H'Art Appendix
Calea Victoriei nr. 91-93

„Bestiar"
Artiști: Marian Zidaru, Nicolae Comănescu, Dumitru Gorzo, Ion Bârladeanu, Tara von Neudorf, Gili Mocanu, Ecaterina Vrana
Curatori: Cristian Cojanu, Alexandru Davidian
31.09. – 30.10.2016

Marian Zidaru – „Lupii, Bă!"
Curator: Erwin Kessler
15.11. – 15.12.2016

IVAN Gallery
Str. Dr. Dimitrie Grecescu nr. 13
ivangallery.com

David Krňanský & Martin Lukáč – „Everything is Nice / Bon Appeétit"
09.11.2016 – 12.01.2017

—

Galeria KUBE MUSETTE
Calea Victoriei nr. 114

Robert Obert – „Profeția urbană" – bandă desenată
16.01. – 23.01.2017
Daniel Rădulescu – „Welding – Emotions" – sculptură
27.01. – 04.02.2017
Claudiu Lazăr – „Repression Stimulus" – pictură
06.02. – 13.02.2017

—

Galeria Mihai Nicodim
Str. Băiculești nr. 29 (CFP)
galerianicodim.ro

Mandy El-Sayegh – „Taking Part" – instalație, pictură
24.11.2016 – 10.01.2017

—

Galeria MOBIUS
Str. Mendeleev nr. 2

Sandor Szasz – „Chamber of Secrets" – pictură
Curator: Michele Robecchi
09.12.2016 – 31.01.2017

—

Metropolis Art Centre – Dana Art Gallery
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
danaartgallery.ro

„Winter's tales" – pictură, mixed media, fotografie
Artiști: Andreea Rus, Alina Gurban, Cornelia Gherlan, Corina Sârbu, Cristi Diaconescu, Elena Păunoiu, Eugen Vasile Iovan, Georgiana Păduraru, Mirabela Iliescu, Larisa Melnic, Laura Florea, Magda Morozan, Mirela Bichigeanu, Raluca Risco
14.12.2016 – 15.02.2017

—

POINT ART HUB
Str. General Eremia Grigorescu nr. 10

„Știri de nicăieri" – ilustrație de carte, work shop, performance
Artiști: Aitch, Mădălina Andronic, Carine Arnakis, Cristina Barsony, Alina Bohoru, Matei Branea, Tiberiu Ciucinciu, CoonOne, Iulia Ignat, Irina Maria Iliescu, Kape Illustration, Loreta Isac, Kitra, Alina Marinescu, Andrei Măceșanu, Timotei Nicolae, Alex Nimurad, Tuan Nini, Mircea Pop, Alina Popa, Mircea Popescu, Cristian Prandea, Pren, Giorge Roman, Saddo, Alexandru Cristian Săvescu, Andra Semciuc, Andy Sinboy, Ileana Surducan, Maria Surducan, Ioana Șopov, Sorina Vazelina
17.11.2016 – 08.01.2017

—

Galeria POSIBILĂ
Str. Popa Petre nr. 6
posibila.ro
galeriaposibilapublications.blogspot.ro

„D PLATFORM"
Artiști: Bogdan Bordeianu, Lucian Bran, Valentin Cernat, Daniel Ghercă, Iosif Király, Andrei Mateescu, Mihai Șovăială
Curatori: Matei Câlția, Raluca Oancea (Nestor)
08.12.2016 – 11.02.2017

—

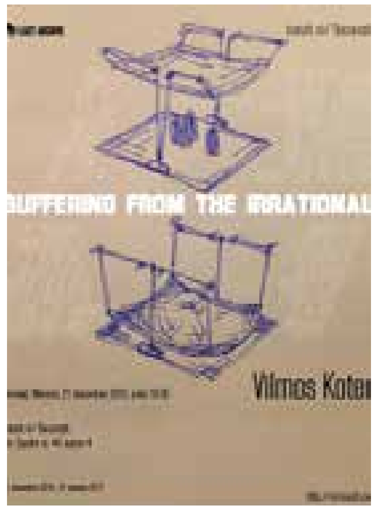
SENSO
B-dul Unirii nr.15
sensotv.ro

„Arta decorativă"
Artiști: Alina Băncilă, Alina Simion, Aniela Ovadiuc, Arina Ailincăi, Costel Iacob, Cela Neamțu, Dan Băncilă, Daniela Făiniș, Dionisie Popa, Iuliana Asoltanei, Lisandru Neamțu, Lucian Butucariu, Mihai Țopescu, Nicolae Moldovan, Noha Nicolescu, Pavel Bucur, Sanda Bucur
08.12.2016 – 04.02.2017

—

TRANZIT.RO BUCUREȘTI
Str. Gazelei nr. 44
ro.tranzit.org

Vilmos Koter – „Suffering from the Irrational" – film, grafică
Expoziția face parte din proiectul The Last Archive, pe care Vlad Basalici l-a început în 2012
21.12.2016 – 31.01.2017



VICTORIA ART CENTER
Calea Victoriei nr. 12 C (lângă Biserica Zlătari)
artvictoria.ro

Miri Mor – „Second of May" – fotografie
Curatoare: Ioana Ciocan
29.11. – 29.12.2016

Petru Lucaci – „Deposit" – pictură
15.01. – 10.02.2017

—

ZORZINI Gallery
Piața Națiunilor Unite, Str. Sfinții Apostoli nr. 44, Corp A, etaj 3
zorzinigallery.com

Szilard Gaspar – „Blindfolded" – sculptură, instalație
08.12.2016 – 20.01.2017
Dan Măciucă – „Upcoming" – pictură
16.02. 2017

—

418 Contemporary Art Gallery
Intrarea Armașului nr. 12, etaj 2
418gallery.com

„An abstract feeling: Young Romanian artists"
Curatoare: Simona Vilău
28.10.2016 – 28.02.2017

—

Spațiul Atrium
Biblioteca Națională a României
B-dul Unirii nr. 22

Traian Cherecheș – „Black Paintings. Inside the Storm"
Curatoare: Doina Mândru
07.02. – 01.2017

—

Centrul Cultural al Municipiului București – Gabroveni / ARCUB
Str. Lipscani nr. 84-90

Dumitru Gorzo – „Contagiune" – pictură
Curator: Silviu Păduraru
14.02. – 19.03.2017

—

„MAMUCA MARe: Expoziția ca prolegomene la un muzeu"
Curator și conferențiar: Erwin Kessler
Conferința: 16.02.2017

—

Centrul Cultural Palatele Brâncovenești
Str. Valea Parcului nr. 1, Mogoșoaia
palatelebrancovenesti.ro

„Bienala Internațională de gravură"
Curatoare: Anca Boeriu

„Face to face" – pictură
Curator: Pavel Șușară
15.02. – 01.03.2017 / Cuhnia

„Cinci decenii de tapiserie românească"
Colaborare cu UNAB
Curatoare: Viorica Slădescu
05.03. – 10.04.2017 / parter Palat și Cuhnia

—

Sanda Buțiu – „Atelier"
Curatoare: Doina Mândru
5.03. – 10.04.2017 / Foișor

—

Muzeul Național de Artă Contemporană
Str. Izvor nr. 2-4, Palatul Parlamentului, aripa E,
mnac.ro

Irina Botea Bucan – *Apostrof. Totul a început cu o ezitare a portarului* – film
Curatoare: Anca Verona Mihuleț
Coordonatoare MNAC: Mălina Ionescu
Arhitect: Atilla Kim
19.01.2016 – 26.03.2017
Palatul Parlamentului, Etaj 4

Vivienne Griffin & Cian McConn – „I AS IN US" – distracție digitală în epoca dependenței
Performeri: Katrina Damigos, Kaspars Groševs, Paul Dunca
Asistent coregraf: Samuel Kennedy
Curatoare: Cristina Bogdan
Coordonatoare MNAC: Cerasela Barbone
09.02. – 26.03.2017
Palatul Parlamentului, Etaj 3

—

Muzeul Național al Țăranului Român
Șoseaua Kiseleff nr. 3
muzeultaranuluiroman.ro

„Florin Ciubotaru 2016" – pictură
13.12.2016 – 22.01.2017 / Sala Foaier

Ioan Avramescu – „Lumina feței Domnului" – pictură
Curatoare: Lila Pasima
26.01. – 23.02.2017 / Sala Foaier

—

Muzeul Național al Hărților și cărții vechi
Str. Londra nr. 39

„Desprins din decor" – grafică, pictură, artă decorativă
Curator: Dan Tudor Truică
07.02. – 20.02.2017

—

Muzeul Național de Artă al României
Calea Victoriei nr. 49

„Arta pentru popor? Plastica oficială românească între 1948 – 1965"
09.12.2016 – 02.04.2017 / Galeria Națională, parter

„Anatomia Restaurării" – restaurare arte vizuale europene și orientale
17.12.2016 – 02.04.2017 / Galeria Națională, parter

„Expoziția Premiilor Uniunii Artiștilor Plastici din România"
Participanți: Cornel Brudașcu, Ioan Sbârciu, Felix Aftene, Corneliu Vasilescu, Darie Dup, Dragoș Pătrașcu, Arina Ailincăi, Mihai Țopescu, Liviana Dan, Doina Mihăilescu, Dan Acostioaei, Patricia Teodorescu, Maria Sicoie, Cristiana Popescu Russu, Suzana Dan, Olimpiu Bandalac, Nicolae Comănescu, Beniamin Popescu
15.01. – 26.02.2017
Corpul Auditorium al MNAR

—

Muzeul Național Cotroceni
B-dul Geniului nr. 1

„Imaginile ale diversității" – artă contemporană
Expoziție organizată cu ocazia Zilei Minorităților, o sinteză a Taberei Interetnice de Artă Contemporană de la Aiud – 2016
14.12.2016. – 07.01.2017

Valentin Tănase – „Cotroceni – culorile istoriei" – pictură
19.01. – 05.02.2017

Vasile Pop Negreșteanu – „Semne din lada de zestre" – pictură
09.02. – 01.03.2017

CLUJ-NAPOCA

Muzeul de Artă Cluj-Napoca
Piața Unirii nr. 30
macluj.ro

Anca Bodea – „Electric paradisum" – pictură
18.01. – 12.02.2017

„Breasla Miklós Barabás"
Expoziția asociației artiștilor plastici maghiari din România
20.01. – 12.02.2017

„Parfum de colecție", Camera colecționarului
Organizatori: Artmark, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Fundația Polaris
14.12.2016 – 05.03.2017

—

Galeria „Casa Matei"
Str. Matei Corvin nr. 6

Alexandra Ivașcu – „Singurele lucruri reale" – grafică
17.01. – 22.01.2017

„Ceremonie Doctor Honoris Causa"
Bernard Blistène, directorul Muzeului Național de Artă Modernă – Centrul de Creație Industrială / Centrul Pompidou
27.01.2017

Spații de artă contemporană din România

Daniel Popescu – „in[vizibil]”
24.02. – 03.03.2017

„Bookmacherzy”– ilustrație de carte și carte de artist
Participare: Academia de Artă din Wrocław
07.03. – 12.03.2017

„Între FORMĂ și REformă”
Expoziția departamentului de sculptură din
cadrul UNA București
14.03. – 26.03.2017
—
QUADRO
Str. Napoca nr. 2-4, etaj I, ap. 64
galeriaquadro.ro

„Salon pestriț” – arte vizuale
Expoziție permanentă
25.01.2017 – 30.11.0001
—
FABRICA DE PENSULE
Spațiu de artă contemporană
Str. Henri Barbusse nr. 59-61
fabricadepensule.ro

Galeria Plan B (etaj III, parter)
plan-b.ro

„Uzina de fapte și alte povestiri (nemărturisite)”
Artiști: Răzvan Anton, Miklósi Dénes, Cristian Rusu,
Șerban Savu, Mihai Șovăială
Curatoare: Alina Șerban
28.10. – 16.12.2016
—
Lateral Art Space (etaj I, curte)
lateralartspace.com

„Don't sweat the technique”
Artiști: George Anghelescu, Michele Bressan, Roberta
Curcă, Virginia Lupu, Alina Marinescu, Florin Pantilimon,
Alexandru Petre, Adrian Preda, Lea Rasovszky,
Ștefan Ungureanu
18.11.2016 – 13.01.2016
—
Spațiul Superliquidato (etaj III)
Dragos Bădiță – „Meditație asupra percepției” – pictură
17.02. – 18.03.2017
—
Spațiul DOMINO (parter)

„Inside Aut” – arte vizuale
Artiști: Gabor Barna, Vasile Cătărău,
Florentina Chiriță, Melinda Dobriban,
Alexandra Filimon, Mihai Ionel, Andrei Ispas,
Daria Langa, Anca-Emilia Stătică
20.12.2016 – 03.02.2017

Spațiul RAFT (etaj I)

Larrsilove – „Viața este prea frumoasă ca să nu porți
pulovere urâte” – instalație foto
17.02. – 04.03.2017

TRANZIT.RO CLUJ
Str. Sámuel Brassai nr. 5
ro.tranzit.org

Szabolcs Kiss Pál – „De la munți falși la credință
(Trilogie maghiară)” – video
20.12.2016 – 20.02.2017

CRAIOVA

Muzeul de Artă Craiova
Calea Unirii nr. 15
muzeuldeartacraiova.ro

Virgilius Moldovan – „Hipercarne” – sculptură
Curatoare: Laura Tiparu
20.10.2016 – 15.02.2017

Noche Crist – „From Noche with love ...” – pictură,
grafică, obiect

Expoziția marchează o re-lansare postumă în spațiul
vizual autohton, a artistei de origine română Noche
Crist, după ce aceasta a activat aproape 60 de ani în SUA.,
creând un mediu artistic fervent în jurul Gallery 10
din Washington. Lucrările expuse fac parte din
fondul Noche Crist, donat Muzeului de Artă Craiova
de Fundația Noche Crist, prin intermediul curatoarei
Vivienne Lassman.
Curatori: Cătălin Davidescu, Mihaela Velea
24.02. – 18.04.2017

GALAȚI

Muzeul de Artă Vizuală Galați
Str. Tecuci nr 7, Bloc V3
mavgl.ro

Teodor Vișan – pictură
13.01. – 29.01.2017

Zuzu Caratănase – „Imago Mundi” – grafică
Curator: Miron Gherghe
02.02. – 26.02.2017

Adriana Steriopol – „Îmi rezerv dreptul să visez!”
01.02. – 28.02. 2017 / Coșbuc Bussines Center

IAȘI

TRANZIT.RO IAȘI
B-dul Primăverii nr. 2, etaj 7
ro.tranzit.org

Complexul Național Muzeal „Moldova”
Piața Ștefan cel Mare și Sfânt

Constantin Tofan – „Periplu sentimental” – pictură
Expoziție retrospectivă
21.01. – 20.02.2017
—
Galeria de artă „Grand Hotel Traian”
Piața Unirii nr. 1
Mădălina Vieriu – „Călătoria” – pictură
05.01. – 31.01.2017

SFÂNTU GHEORGHE

MAGMA – Contemporary Art Space
Piața Libertății nr. 2
magmacm.ro

„Graphics Interchange Format” – GIF-uri animate
Artiști: Adi Ganea, József Bartha, Claire Fouquet,
Claudiu Cobilanschi, Csiki Csaba, Ferenczs Apor,
Flaviu Cacoveanu, Ionuț Vancea, Iulia Toma,
Izsak Előd, Makunouchi Bento, Martini Yvette,
Miklos Szilárd, Miklosi Dénes, Monotremu duo,
Nita Mocanu, Rafael Dubreu, Răzvan Anton,
Ștefan Tiron, Szabo András, Tristan Daniel Nicolas,
Vancsa Domokos, Veres Szabolcs, Vetro Bodoni
Barnabás, Vladimir Us, Wanek Ferenc
10.02. – 09.04.2017

SIBIU

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului
Național Brukenthal

Daniel Chodowiecki
Gravuri din colecția Muzeului Național din Gdansk
Curatori: Aleksandira Andrzejewska-Zając,
Alexandru Gh. Sonoc
05.12.2016 – 01.03.2017

TIMIȘOARA

JECZA Gallery
Calea Martirilor 51/45
jeczagallery.com
jeczagallery.blogspot.com

„2 x 80: Megert / Flondor”
Artiști: Constantin Flondor, Christian Megert
Expoziția celebrează împlinirea vârstei de 80 de ani
a lui Constantin Flondor
14.12.2016 – 01.03.2017
—
CALPE Gallery
Str. Hector nr. 1, Bastion Theresia, corp D
calpegallery.ro

Victor Gingiu – „A 8 A zi” – multimedia
13.12.2016 – 07.01.2017
—
Galeria CĂLINA
Str. Mărășești nr. 1-3
calina.ro

„ARTISTHETEACHER”
Proiect inițiat de Bogdan Rață & Alina Cristescu
17.02.2017 / Călina 10 y.o.punch-party

Galerii de artă românești din străinătate

BERLIN

PLAN B / BERLIN Gallery
Potsdamer Strasse 77–78, Building G, Second Backyard

Berlin Show #5: Collectors'Loop
10.02. – 08.04.2017
—
ANAID ART Gallery
Joachimstraße 7
anaidartgallery.com

Masch – „Next Generations” – pictură
09.02. – 15.04.2017

VIENA

FIVE PLUS ART Gallery
Argentinierstraße 41
fiveplusgallery.eu

Francisc Chiuariu – „View from above” – pictură
02.12.2016 – 17.01.2017

Daniela Frumușanu & Răzvan Caratănase –
„Între alb și negru”
Curatoare: Rodica Ioana Ghilea
19.01. – 30.01.2017

Mihai Țopescu – „De la Sacrificiu la Speranță”
– sculptură, video
02.02. – 28.02.2017

LOS ANGELES

MIHAI NICODIM Gallery
571 South Anderson Street
nicodimgallery.com

Ciprian Mureșan – sculptură, instalație
10.12.2016 – 21.01.2017

Daniel Pitin – „The Mechanical Flowers”
– pictură
11.02. – 01.04.2017

NEW YORK

ANA CRISTEA Gallery
521 West 26th Street
anacristeagallery.com

Mikkel Carl – „Now Moving Towards the Inner
Circles of Reality”
01.12. – 18.12.2016
—
SLAG Gallery
56 Bogart Street, Ground Floor
slaggallery.com

Ben Godward – „2.5-D Realities and Tchotchkes”
18.11. – 18.12.2016

Klaudia Dietewich – „A Closer Look” – pictură
06.01. – 06.02.2017

Dov Talpaz – „Breathing” – pictură
10.02. – 12.03.2017

ZÜRICH

BARBARA SEILER Gallery
Anwandstrasse 67
barbaraseiler.ch

„You talkin' to me?”
Artiști: Sara Greenberger Rafferty, Sophie Jung, Jan Kiefer,
Bernhard Martin, Sara Masüger, Inga Meldere, Pieter Paul
Pothoven, Claus Richter, Jaanus Samma, Francisco Sierra
25.11.2016 – 14.01.2017

Sara Masüger – „Don't worry I'll organize your memory” –
sculptură. 28.01. – 12.03.2017

Galeriile U.A.P. din România

ARAD

Galeria „Delta”
Str. Mihai Eminescu nr. 2

„Salonul anual 2017” – arte vizuale
15.12.2016 – 28.02.2017

BACĂU

Galeria „Nouă”
Str. N. Bălcescu nr. 12, parter

Silvia Tiperciuc – pictură
Curator: Vasile Craita-Mandra
25.11.2016 – 27.02.2017

„Arta în dar pentru suflet” – pictură
Curatoare: Carmen Poenaru
01.03. – 20.03.2017

Ovidiu Ungureanu & Dan Perjovshi – fotografie
Curator: Ovidiu Ungureanu
24.03. – 20.04.2017
—
Galeria „Ion Frunzetti”
Str. N. Bălcescu nr. 12, etaj

Mihai Bejanariu – sculpură și desen
Curator: Val Mănescu
16.12.2016 – 01.02.2017

„Anuala 2016” – pictură, grafică, sculptură,
artă decorativă, fotografie
Expoziția membrilor filialei U.A.P. Bacău
Curator: Dionis Pușcuță
03.02. – 01.03.2017

Mari Bucur – pictură
03.03. – 30.03.2017
—
Galeria „Alfa”
Str. Mărășești nr. 12

Dumitru Macovei – pictură
15.02. – 10.03.2017

BISTRIȚA

Galeria „Arcade 24”
Piața Centrală nr. 24

„Metafore incandescente” – ceramică, sticlă, metal
Bienala Națională de ceramică, sticlă, metal –
ediția a VI-a
Curator: Andrei Florian
19.01. – 14.02.2017

Radu Pulbere & Ioana Antoniu – pictură
16.02. – 11.02.2017

BRAȘOV

Galeria „Europa”
Str. Mureșenilor nr. 1 - bvart.ro

„Atelier 35”
23.12.2016 – 10.01.2017

BRĂILA

Galeriile de Artă
Piața Traian nr. 2

„Salonul anual al artiștilor plastici brăileni” – pictură,
sculptură, grafică, foto-video, arte decorative
Filiala U.A.P Brăila
Curator: Gheorghe Mosorescu
03.01. – 18.01.2017

„Milităria 1859 – 2017” – costume, accesorii,
documente originale, fotografii
Filiala U.A.P. și Asociația „Romilităria”
Curatori: Gheorghe Mosorescu, Ștefan Diaconu
19.01. – 06 02.2017

„Acorduri de primăvară” – pictură, grafică
Curator: Gheorghe Mosorescu
09.02. – 12.03.2017

„Arte vizuale”
Expoziția membrilor Filialei U.A.P Timișoara
Curator: Vasile Cosor
25.03. – 19.04.2017

BUCUREȘTI

Galeria „Orizont”
B-dul N. Bălcescu nr. 23 A,
galeria–orizont.blogspot.com

„Textilele astăzi” – instalații textile
Curatoare: Dorina Horătău, Claudia Mușat
16.01. – 13.02.2017

Marian Gheorghe & Călin Vasilescu – „E-VAPORATUS” – sculptură
Curator: Marian Gheorghe
15.02. – 15.03.2017

Maria Purdescu – „Interferențe textile” – arte textile, design vestimentar
Curator: Dan Alexandru Roșianu. 1
7.03. – 18.04.2017

—

Galeria „Căminul Artei”
Str. Biserica Enei nr. 16, parter-etaj
uapr–pictura–bucuresti.blogspot.com

Cristi Brănescu – pictură
16.01. – 30.01.2017 / parter

Ene Vladimir & Eugen Vuțescu – pictură
31.01. – 13.02.2017 / parter, etaj

„Working in progres”
Coordonator: Adrian Dica
14.02. – 27.02.2017 / etaj

Mihaela Nica Crăciun – „Retrospectiv” – pictură
14.02. – 27.02.2017 / parter

Lucian Liciu – pictură
28.02. – 13.03.2017 / parter

DAMIR – pictură
28.02. – 13.03.2017 / etaj

„Pictura tânără”
Curatori: Flavia Lupu, Andrei Tudoran
28.03. – 10.04.2017

—

Centrul Artelor Vizuale Multimedia
Str. Biserica Enei nr. 16, parter

Lala Mișosniki și Georgiana Dobre – „Oxygender” – performance
18.02. – 20.02.2017

—

Galeria „Galateea” Contemporary Art
Calea Victoriei nr. 132
galeriagalateea.blogspot.com
galateeagallery.com

„SinCronic 2017” – practici colaborative în arta contemporană / demers expozitiv performativ

Artiști: Gheorghe Fărcașiu, Georgiana Cozma, Lucian Țaran, Oana Florică, Liliana Marin, Elena Ilash, Iulian Virtopeanu, Vasile Filip, Iliya Yancov, Matei Dumitrescu

Multimedia: Goran Mihailov, Radu Tancău, Andrei Stoian, Marian-Mina Mihai, Radu Fulga, Ioana Bodale, Marian Adochiței, Adi Bulboacă
Compoziție muzicală: Andrei Dinescu, Horațiu Șerbănescu, Ion Dumitrescu
Curator: Igor Mocanu
13.01. – 02.02.2017

Vasile Cătărău – „Indus în industrializare”
Curator: Vasile Cercel
07.02. – 06.03.2017

Márta Jakobovits – „Keramikum Hungarikum”
Curatoare: Mónika Pădureț, Bara Hajnal, Cristina Bolborea
09.03. – 06.04.2017

—

ODD
Atelier35
Str. Șelari nr. 13
oddweb.org

Bogdan Lypkhan – „Calodemonic Explanations”
31.03. – 15.05.2017

Camila Paolino & Editions Clinamen – „Warm Beer and Cold Pizza”
15.05. – 30.06.2017

CRAIOVA

Galeria „ARTA”
B-dul Unirii nr. 12
uapcraiova.go.ro

„Impresiv” – pictură, obiect
Artiști: Cristian Popa, Valentin Boboc, Cătălin Solcan
Curator: Cătălin Davidescu
01.01. – 15.01.2017

Eugen Dumitru – pictură
Curator: Marcel Voinea
16.01. – 31.01.2017

Ion Aurel Gârjoabă – pictură
Curator: Ovidiu Bărbulescu
01.02. – 15.02.2017

Florin Hutium – pictură
Curator: Marcel Voinea
16.02. – 28.02.2017

„Târgul de primăvară” – pictură, grafică, sculptură, obiect
Curator: Marcel Voinea
01.03. – 15.03.2017

Dan Dimulescu – pictură
Curator: Marcel Voinea
16.03. – 31.03.2017

Ștefan Sileanu – pictură
Curator: Cătălin Davidescu
01.04. – 15.04.2017

Elena Miertescu – pictură
Curator: Marcel Voinea
16.04. – 30.04.2017

GALAȚI

Galeria de Artă „Nicolae Mantu”
Str. Domnească nr. 22

„Salonul de Iarnă” – pictură, grafică, gravură, sculptură
Expoziția Filialei U.A.P. Galați
Artiști: Sava David, Ioana David, Sergiu Dumitrescu Jr., Mihai Gheorghe Coron, Miron Gheorghe, Irina Pantiru, Sterica Bădălan, Silvia Ichim, Cornelia Jipa, Ecaterina Volcu, Horia Suceveanu, Doru-Florian Crihana, Nicolae Cărbunaru, Teodor Vișan, Gabriela Georgescu, Robert Crivoi, Mihaela Brumar, Cornel Corcacel, Iulia Frențescu, Vasile Neagu, Ștefan Axente, Denis Brainzei, Ecaterina Balica, Mihaela Secobeanu, Tudor Șerban, Simona Pascale, Olimpia Ștefan, Marcel Bejan, Gheorghe Andreescu, Jana Andreescu, Raul Popa, Ioan Muruariu Neamt, Liliana Tofan, Andreea Ionașcu, Valentin Popa, Lucian Jitariuc, Adrian Vădeanu, Relu Angheluță
Curator: Gheorghe Miron
05.12.2016 – 31.01.2017

„Contemporaneus” – pictură, sculptură și grafică
Artiști: Marius Barb, Zuzu Caratănase, Gheorghe Dican, Mircia Dumitrescu, Ovidiu Ionașcu, Petru Lucaci, Ibrahima Keita, Cosmin Păulescu, Mircea Roman, Florin Stoiciu, Valeriu Șușnea, Cristian Tarbă, Napoleon Tiron
Curator: Gheorghe Miron
02.02. – 26.02.2017

„Salonul de Primăvară al artiștilor gălățeni” – pictură, sculptură și grafică, gravură
Curator: David Sava
28.02. – 01.04.2017

Șerban Ștefan – pictură
Curator: Gheorghe Miron
03.04. – 22.04.2017

IAȘI

Galeriile de Artă „Tonitza”
Str. Lăpușneanu nr. 7-9
uapriasi.ro

Carmen Mogoș – „Orizonturi asiatice” – pictură
01.02. – 10.02.2017

Marius Bucur Sabo – „Ipostaze” – pictură
10.02. – 20.02.2017

—

Galeriile de Artă „Cupola”
Str. Cuza Vodă nr. 2
uapriasi.ro

„Pictura”
Artiștii participanți la Festivalul Internațional al Educației, edițiile 2014, 2015, 2016
10.01. – 30.01.2017

Gheorghe Drăgan – „Microcicluri de cristal” – pictură
01.02. – 10.02.2017

Ofelia Ioana Odobașu Huțul – „Au înnebunit salcâmii, toamna” – arte vizuale
10.02. – 20.02.2017

„Dragobete Art. Ro” – arte vizuale
Coordonatori: Carmen Sîrbu și Constantin Tofan
20.02. – 28.02.2017

Galeria de Artă „Theodor Pallady”
Str. Lăpușneanu, nr. 7-9
uapriasi.ro

„Hibernală 2017” – arte vizuale
10.01. – 30.01.2017

Lidia Elena Kozma – „Mișcare” – pictură
10.02. – 20.02.2017

„Dragobete Art. Ro” – arte vizuale
Coordonatori: Carmen Sîrbu și Constantin Tofan
20.02. – 28.02.2017

ORADEA

Galeria Arte Vizuale
Calea Republicii nr. 15
facebook.com/uap.oradea

„Salonul de toamnă 2016” – artă plastică și decorativă
Expoziția Filialei U.A.P Oradea
Artiști: Iulian Anghel, Oana Băruța-Pitic, Maria Bologa, Adriana Bone, Rudolf Bone, Gabriel Brișan, Ovidiu Budurean, Elena Câmpian, Anca Ioana Copăcean, Dan Mircea, Deák Arpad, Dorin Damaschin, Carmen Galutz Romocean, Dorel Găină, Florian Heredea, Dan Hora, Georgina Hora, Remus Ilisie, Jakobovits Marta, Jánkó Szép Noémi, Márton Katalin, Ioan Mihele, Ieronim Moruț, Murányi Éva, Murányi Mihályi, Nada Panait, Teodor Radu Pantea, Ovi Pascu, Claudia Peter, Ioan Agustin Pop, Horia Popa, Șerban Roșca, Aurel Roșu, Horea Sălăgean, Ovidiu Sălăgean, Dorina Ștefan, Mihaela Tătulescu, Radu Tîrnovean, Ujvárossy Kerekes Gyöngyi, Ujvárossy Laszló, Marius Vesa
Curator: Prof. univ. Dr. Aurel Chiriac
Muzeul Țării Crișurilor
23.11.2016 – 20.01.2017

PIATRA NEAMȚ

Galeria de Artă „Lascăr Vorel”
Piața Ștefan cel Mare nr. 15

Petru Vamanu – pictură pe sticlă
06.02. – 20.02.2017

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex”
Str. Calea lui Traian nr. 114, Bloc L, Centru, parter
uapvalcea.ro

„Semne de primăvară”
Expoziție intejudețeană
17.02. – 09.03.2017

SLOBOZIA – IALOMIȚA

Galeria „Arcadia”
Centrul Cultural UNESCO „Ionel Perlea”,
Str. Matei Basarab nr. 22

„Anotimpurile semnelor noastre” – pictură, grafică
17.01. – 30.01.2017

Ion Sălișteanu – „In memoriam” – pictură
21.02. – 15.03.2017

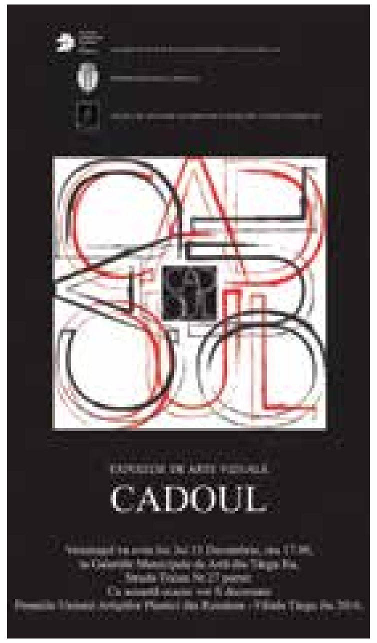
„Atitudini contemporane” – pictură, grafică
15.03. – 31.03.2017

„Arta plastică în Bărăgan” – pictură
Artiști: Marcela Smeianu, Camelia Ion, Ștefan Șerban, Vasile Aionesei
04.04. – 30.04.2017

TÂRGU JIU

Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr. 27, parter

„Cadoul” – arte vizuale
Artiști: Dragoș Trăistaru, Romana Țopescu, Petru Birău, Cristina Cioplea, Valer Neag, Constantin Dobrițescu, Vasile Fuiorea, Șerban Daniel, Daniel Semenescu, Iliana Gheorghiu, Florin Hutium, Mihai Țopescu, Florin Gheorghiu, Gheorghe Plăveți, Ștefan Strâmtu, Lucica Popescu, Adrian Dan Bândea, Andreea Medar, Bogdan Epure, Laurențiu Stoicu, Anca Volcinschi, Mariana Frățița, Oana Păunescu
Curator: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu
15.12.2016 – 04.01.2017



Anca Volcinschi – pictură
Curator: Vasile Fuiorea
05.01. – 18.01.2017

Lucica Popescu & Cristina Cioplea – grafică și pictură
Curatori: Vasile Fuiorea, Ion Popescu Brădiceni
19.01. – 01.02.2017

„OAR – Anuala de arhitectură Oltenia, Dolj, Gorj, Mehedinți, Olt, Teleorman”

Curatori: Vasile Fuiorea, Doru Pasăre, Radu Ionescu, Mihai Maiacovschi
02.02. – 18.02.2017

„Atelierele Brâncuși”
Expoziție Internațională de Pictură
Curator: Vasile Fuiorea
17.02. – 14.03.2017

Landh Armand – „UN LIMITED” – pictură
Curator: Vasile Fuiorea
18.02. – 15.03.2017

„Desenul post-Brâncuși” ediția a II-a
Echipa curatorială: Vasile Fuiorea, Mihai Țopescu, Florin Gheorghiu, Pavel Șușară, Răzvan Constantin Caratănase
15.03. – 29.03.2017

Florin Hutium – pictură
30.03. – 19.04.2017

„Sacrul în Artă”
Expoziția Salonului Național de Arte Vizuale, organizată de Filiala Târgu Jiu a UAP din România, în parteneriat cu Centrul de Cercetare Documentare și Promovare Constantin Brâncuși și UAP din România
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu
13.04. – 26.04.2017

TÂRGU MUREȘ

Galeria „Art Nouveau”, Vila Csonka
„Metafore incandescente”
Bienală Națională de ceramică, sticlă, metal, Cluj Napoca
Curator: Andrei Florian
17.02. – 14.03.2017

ACCADEMIA DI ROMANIA

Piazza José de San Martin, 1-00197, Roma
accadromania.it

Umberto Verdirosi – pictură
08.02. – 21.02.2017

ICR BEIJING

Galaxy SOHO, Corp A, 10125-10127, Aleea Xiao Paifang nr. 7A, Districtul Dongcheng
icr.ro/beijing

Alexandru Dâmboianu – „Glosă în piatră" – arhitectură
18.02. – 17.03.2017

ICR BERLIN

Reinhardtstr. 14
rki-berlin.de

Odeta Catana – „Guilty Pleasures" – fotografie
10.02. – 24.03.2017

„Analogue Mountains"
Artiști: Austin Honour, Cătălin Ilie, Ștefan Norbert, Radu Oreian, Adrian Popescu
21.01. – 06.02.2017

ICR BRUXELLES

07 Rue Gabrielle / Gabriellestraat 107
icr.ro/bruxelles

„Bienala Internațională de Artă pe sticlă"
Participarea artiștilor Ioan Nemțoi și Mihai Țopescu este susținută de ICR Bruxelles
03.12. – 11.12.2016
Centrul Cultural Den Breughel, Haacht

„Dada Brâncuși. O (re)citire de Dan Mircea Cipariu & Mihai Zgondoiu"
Expoziție interactivă care celebrează 100 de ani de la debutul mișcării dadaiste și 140 de ani de la nașterea lui Constantin Brâncuși
13.12.2016 – 08.01.2017 / Galeria MB- XL Contemporary & Modern, Bruxelles

Apparatus 22 – „Several Laws. Multiplicity Review" – arte vizuale
Colectivul de artă Apparatus (Erika Olea, Maria Farcaș și Dragoș Olea) explorează relațiile complexe dintre modă, sistemul fashion și economie, politică, studii de gen, religie, mișcări sociale
31.01. – 24.02.2017

ICR BUDAPESTA

Izsó utca 5
icr.ro/budapesta

Nona Inescu & Vlad Nancă – „Rădăcini aeriene" – obiect, foto video
19.01. – 10.03.2017 / Galeria Trapéz

ICR CHIȘINĂU

Str. Vlaicu Pârcălab nr. 39
icr.ro/chisinau

Florentin Leancă – pictură
16.01. – 30.01.2017

Nicolae Ioniță – grafică
15.01. – 15.02.2017

ICR ISTANBUL

Siraselviler Cad. 21, Taksim, Beyoglu
icr.ro/istanbul

Cătălin D. Constantin – „Patrioniul Românesc. Patrimoniu Universal" – fotografie
20.12.2016 – 21.01.2017

Romeo Cătălin Călugăru – „Cu ochii pe Istanbul" – fotografie
23.02. – 10.03.2017

ICR LISABONA

Rua Dr. António Cândid, nr. 18
icr.ro/lisabona

Liliana Țuroiu – „Zestrea" – colecție de costum tradițional românesc

Jean-Jacques Moles – „Sunt Grigore... o lume rurală românească" – fotografie.
21.10.2016 – 31.03.2017

Andrei Ciubotaru – „Clouds" – pictură, grafică
26.01. – 26.02.2017 / Galeria Lee

Eli Lotar (1905-1969) – fotografie, film
14.02. – 28.05.2017

„A.R.T.E.C" (Arts, Rediscovery, Traditional, Eclectic, Contemporary)
15.02. – 27.02.2017

ICR PRAGA

Nerudova 5, Malá Strana
icr.ro/praga

„StartPoint"
O selecție a celor mai bune lucrări realizate în 2016 de absolvenții ai universităților de artă din București și Cluj Un juriu desemnat de organizatori a ales participantul la faza finală de la Praga, românca Paula Oneț
04.10. – 11.12.2016

ICR STOCKHOLM

Skeppsbron 20
rkis.se

„Drepți între popoare" – fotografie
Expoziție organizată pentru a marca Ziua Internațională a Victimelor Holocaustului
23.01. – 10.02.2017

„Festivalul Internațional de Film de la Göteborg"
Participă Anca Miruna Lăzărescu cu trei filme românești
27.01. – 06.02.2017

ICR TEL-AVIV

Shaul Hamelech 8
icr.ro/tel-aviv

„În lumea copiilor" – pictură, desen
Lucrările sunt realizate de copii din comunitatea israelienilor originari din România, cu vârste cuprinse între 5 și 12 ani
Concept: Livia Kessler
09.11.2016 – 13.01.2017

„Drepți între popoare" – fotografie, film, desen, pictură
Expoziție organizată pentru a marca Ziua Internațională a Victimelor Holocaustului
17.01. – 24.02.2017

ICR VENEȚIA

Palazzo Correr-Campo Santa Fosca, Cannaregio 2214
icr.ro/venetia

George Mircea – „Abel" – pictură
01.12. – 21.12.2016 / Mica Galerie, Veneția

Claudia Mandi – „Apa zilei. Apa nopții" – pictură
19.12.2016 – 30.01.2017

Ary Murnu – „Ion Creangă și personajele sale" – grafică de carte
Curatoare: Andreea Tacu
14.01. – 29.01.2017

ICR VIENA

Argentinierstr. 39
icr.ro/viena

„Wasser" – sculptură
Artiști: Mircea Titus Romanescu, Ana Rus, Paul Popescu, Vasile Soponariu
Curatoare: Dalia Blauensteiner
08.12. – 22.12.2016 / galeria ICR Viena

Dinu Lipatti – „Lipatti Between Worlds" – fotografie
01.02. – 28.02.2017 / galeria ICR Viena

Ilustrații: Andreea Dobrin Dinu

COLABORATORI

Jasmina Al-Qaisi (n. 1991) este etnograf vizual și corespondent cultural. În prezent, lucrează în arhiva spațiului artistic și de proiecte Savvy Contemporary. Trăiește și activează în Berlin.

Cristina Bogdan este redactor online la Revista ARTA și conduce ODD, o platformă curatorială și educațională în București.

Magda Cârneci este scriitoare și critic de artă. Actualmente este redactor-șef al Revistei ARTA și președintă a PEN Club România. Trăiește și lucrează la București și Paris.

Georgiana Cojocaru descifrează contemporaneitatea la Universitatea din Kent. În calitate de fertilizator uman pentru un viitor compost planurile ei includ lectura și scrisul despre interseția ciberneticii și a ocultului, arta contemporană și Anthropocentricul.

Vlad Comșa (n. 1985) este istoric de artă. A absolvit Istoria artei la Universitatea „Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca. Trăiește și lucrează la Cluj.

Cătălin Davidescu este doctor în arte vizuale, istoric și critic de artă, expert, evaluator atestat în artă modernă și contemporană românească. În prezent, este curator la Muzeul de Artă din Craiova şi membru în colegiul de redacție al revistei culturale Ramuri. Trăiește și activează în Craiova.

Ruxandra Demetrescu (n. 1954) este istoric de artă, profesor de istoria şi teoria artei în cadrul Departamentului de Studii Doctorale al Universității Naționale de Arte din București. Trăiește și activează în București.

Prin diferite medii precum video, instalație sau fotografie, lucrarile lui **Alle Dicu** explorează situații în care spatiul și prezența umană par să fie afectate de muzică sau sunet. Lucrările au fost incluse in diferite expoziții din țară.

Ion Dumitrescu este artist, performer și muzician, activ în cadrul mai multor entități speculative din București.

Cristina Epure (n. 1988) este critic de artă și manager cultural, membră fondatoare a asociației Homemade Culture. Trăiește și activează în București.

Florin Flueraș lucrează cu performance, text și entități estetice.

Adriana Gheorghe lucrează în zonele nedesciplinate dintre performance și literatură. A prezentat la Atelier 35, Pa-f, Brut, Akademie Schloss Solitude, ZKM Karlsruhe, MNAC, CNDB, Lorgean. Colaborează cu: Alina Popa, Susanne Grau, Lilach Livne, Xandra Popescu, Larisa Crunțeanu, Andreea David, Florin Flueraș, Ioana Gheorghiu, Mihaela Dancs, Nicoleta Enache ș.a. DanceWEB 2015.

Irina Gheorghe a studiat pictură și fotografie la Universitatea Națională de Arte București dar a ajuns să lucreze mai mult cu formate care presupun prezența fizică. Cofondatoare a duo-ului Biroul de Cercetări Melodramatice.

Daria Ghiu este doctor în istoria artei, critic de artă și jurnalistă. În prezent, este jurnalistă la Radio România Cultural și redactoare la Editura Casa Radio. Trăiește și activează în București.

Rareș Grozea (n. 1995) este student la Istoria Artei, în cadrul Facultății de Istorie a Universității din București și colaborator la Revista ARTA. Trăiește și activează în București.

Valentina Iancu (n. 1985) este istoric de artă, critic și curatoare. În prezent este curatoare la Muzeul Național de Artă al României. Trăiește și activează în București.

Marta Jecu este cercetator la institutul CICANT, Universidade Lusofona, Lisabona si curator independent.

Bertalan Kovacs (n. 1951) este artist vizual şi profesor universitar. În prezent, este profesor universitar doctorand la catedra de pictură a Universității de Nord din Baia Mare. Trăiește și lucrează în Baia Mare.

V. Leac, poet și artist, activ în Arad și București.

Timea Andrea Lelik (n. 1986) este istoric de arta și scriitoare. În prezent este consultantă artistică pentru Paul van Esch & Partners din Amsterdam, Olanda. Trăiește și activează în Amsterdam.

Marius Leonte (n. 1964) este sculptor și curator. În prezent, este preşedinte al Asociației Culturale Instalart, coordonator programe şi manager de proiect. Trăiește și activează la București.

Petru Lucaci (n. 1956) este artist vizual și profesor universitar. În prezent este Conf. Univ. Dr. la Universitatea Națională de Arte din Bucureşti, Preşedinte al Uniunii Artiștilor Plastici din România, Director al Revistei ARTA și director artistic pentru Victoria Art Center din București. Trăiește și activează în București.

Bogdan Lypkhan, (non)artist aretinal, scriitor, sofosof și pornosof, interesat de teoria fotografiei, secte și organizații secrete, magie și ocultism. A publicat o carte, Fuck Tense; alte câteva își așteaptă editorul.

Ioana Marinescu (n. 1988) este doctorandă și curatoare. În prezent, este curatoare pentru H'art Gallery din Bucureşti. Trăiește și activează în București.

Sasha Meret (n. 1955) este artist vizual, scriitor și eseist. Trăiește și lucrează la New York.

Mitoș Micleușanu (n. 1972) este scriitor, artist vizual și performer. În prezent, este realizator media la postul Radio Guerrilla din București. Trăiește și activează în București.

Mihnea Mihalache-Fiastru scrie povești, e autorul a două webseries de docu-fiction și lucrează cu documentări pe care le transpune în diferite medii vizuale.

Igor Mocanu (n. 1984) este critic de artă și curator. În prezent este editor la Revista ARTA și coordonator de cercetare la Centrul Național al Dansului București. Trăiește și activează în București.

Duo-ul **Monotremu** s-a format în Timișoara și activează la Târgu Mureș. Acțiunile lor artistice sunt comentarii critice la adresa societății românești care, precum categoria zoologică a monotremelor se situează într-o zona de clasificare și statut incerte. Din 2012, dezvoltă Minitremu, un proiect prin care facilitează accesul tinerilor la artă contemporană.

Livia Pancu trăiește și lucrează în Iași. Din 2012 este co-director al tranzit.ro, parte din tranzit.org, și curatoriază spațiul din Iași al rețelei. A absolvit programul Curating Contemporary Art de la Royal College of Art, Londra.

Denise Parizek (n. 1963) este curatoare și critic de artă independentă, precum și membră a spațiului artist-run Schleifmühlgasse 12-14 din Viena. Trăiește și activează în Europa.

Mihai Pecingine, provincial (ne)capitalizat, antropologizat, picat în studii culturale, înotat până pe margini, se continuă

Ileana Pintilie este critic de artă, curatoare și profesor universitar la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest din Timișoara. Trăiește și lucrează în Timișoara.

Ovid Pop este scriitor bilingual și teoretician. Activitatea principală și-o desfășoară în domeniul literaturii transnaționale și al gândirii critice și decoloniale. Este autorul a numeroase articole, al unui roman și coautorul unui roman colectiv. De curând i-a fost decernat premiul Exilliteratur la Viena.

Alina Popa lucrează în principal cu performance și text. Desenează cu concepte, conceptualizează prin mișcare, se mişcă prin gândire, gândește prin structuri, structurează prin sunet, sună ciudat sau alteori nu.

Cristiana Popescu Russu (n. 1951) este artistă vizuală, ceramistă și curatoare. Din anul 2007, este membră a Academiei Internaționale de Ceramică (AIC) Geneva. Este co-fondatoare a galeriei Galateea / Contemporary Art, București. Trăiește și activează în București.

Ștefan Rusu (n. 1964) este curator, editor, artist vizual și regizor de film. Activează atât la Chișinău cât și la București, iar în prezent lucrează la Dușanbe.

Gheorghe Săbău are o licență în Estetică și este este în prezent cercetător la Muzeul de Artă din Arad și predă la Liceul de Arte. Fondator în 1970 al grupului multimedia și experimental Kinema Ikon. Autor de filme experimentale; după 1990, co-autor de lucrări hypermedia și instalații multimedia.

Germán Sierra este neurocercetător și scriitor de science fiction din Spania.

Șmirghel, pribeag profesionist și călător înrăit, și-a făcut veacul prin Phnom Penh, Dili si Herat. Prin 2000 și un pic a shmirgheluit proto-blogul „finutze" de pe 100top.ro. În prezent o arde prin Bukavu, Kigali și Lagos.

TW @TironStefan avea 14 ani în 1990, și încă mai strînge cu pasiune & înfrigurare papirusuri interzise, facsimilii blestemate, broșuri secrete, tablițe de plumb, fițuici, fanzine jerpelite și cărticele uitate.

Maria Zintz este critic şi istoric de artă. În prezent este cercetătoare la Muzeul Țării Crişurilor din Oradea şi colaboratoare la revista Vatra din Târgu-Mureș. Locuiește și activează în Oradea.

CONTRIBUTORS

Jasmina Al-Qaisi (n. 1991) is a visual ethnographer and a cultural correspondent. She is currently working in the archive of the art and project space Savvy Contemporary. She lives and works in Berlin.

Cristina Bogdan is the online editor of Revista ARTA and runs ODD, a curatorial and educational platform in Bucharest.

Magda Cârneci is a writer and an art critic. Currently the editor-in-chief of Revista ARTA and president of PEN Club Romania. She lives and works in Bucharest and Paris.

Georgiana Cojocaru reads the contemporary at the University of Kent. As future human compost and compostist she plans on reading and writing on the intersection of cybernetics and the occult, contemporary art and the anthropocene.

Vlad Comșa (b. 1985) is an art historian. He graduated from the Art History department at the "Babeș-Bolyai" University in Cluj-Napoca. He lives and works in Cluj.

Cătălin Davidescu is Ph.D. in Visual Arts, an art historian and critic, expert and evaluator in Modern and Contemporary Romanian Art. Currently, he works as curator at the Art Museum of Craiova, and is a member of the board of the cultural magazine Ramuri. He lives and works in Craiova.

Ruxandra Demetrescu (b. 1954) is an art historian, professor of art history and theory at the Department of Doctoral Studies of the National University of Arts in Bucharest. She lives and works in Bucharest.

Through various mediums such as video, installation and photography, **Alle Dicu** explores situations in which music appears to affect behaviour, hence affecting the space. Her works have been included in various local exhibitions.

Ion Dumitrescu is an artist, performer and musician working as part of various speculative entities in Bucharest.

Cristina Epure (b. 1988) is an art critic, cultural manager and a founding member of cultural association Homemade Culture. She lives and works in Bucharest.

Florin Flueraș works with performance, text and the creation of esthetic entities.

Adriana Gheorghe works in the undisciplined areas between performance and literature. Her work was shown at Atelier 35, Pa-f, Brut, Akademie Solitude, ZKM Karlsruhe, MNAC, CNDB. Collaborates with: Alina Popa, Susanne Grau, Lilach Livne, Xandra Popescu, Larisa Crunțeanu, Andreea David, Florin Flueraș, Ioana Gheorghiu, Mihaela Dancs, Nicoleta Enache, Ingrid Berger Myhre. DanceWEB 2015.

Irina Gheorghe studied painting and photography at the University of Arts Bucharest but ended up making work whose final form involved being physically present. Confounder of the artist duo The Bureau of Melodramatic Research.

Daria Ghiu is a PhD, art critic and journalist. Currently she works as journalist at Radio Romania Cultural and editor at Casa Radio Publishing House. She lives and works in Bucharest.

Rareș Grozea (n. 1995) is a student of Art History at the Faculty of History at the University of Bucharest and contributor at Revista ARTA. He is living and working in Bucharest.

Valentina Iancu (b. 1985) is an art historian, critic and curator. Currently she works as curator at the National Art Museum of Romania. She lives and works in Bucharest.

Marta Jecu is a researcher at the CICANT, Universidade Lusofona, Lisbon and freelance curator.

Bertalan Kovacs (n. 1951) is a visual artist and professor. He works as a professor at the Nord University of Baia Mare, painting department. He works and lives in Baia Mare.

V. Leac, poet and artist, works in Arad and Bucharest.

Timea Andrea Lelik (b. 1986) is an art historian and writer. She works as an art consultant for Paul van Esch & Partners Art Advisory in Amsterdam, The Netherlands. Lives and works in Amsterdam.

Marius Leonte (b. 1964) is a sculptor and curator. He is the president and project manager of the cultural association Instalart. He lives and works in Bucharest.

Petru Lucaci (n. 1956) is a visual artist and professor. Currently he works as Associate Professor at the National University of Arts Bucharest, President of the National Union of Visual Artists, Director of Revista ARTA and artistic director at Victoria Art Center for Contemporary Cultural Production, Bucharest. He lives and works in Bucharest.

Bogdan Lypkhan, aretinal (non)artist, sophosphe and pornosophe, interested in the theory of photography, sects and secret organizations, magic and occultism. He published a book, Fuck Tense. A few others await their editor.

Ioana Marinescu (b. 1988) is a Ph.D. student and curator. Currently, she works as curator for H'art Gallery in Bucharest. She lives and works in Bucharest.

Sasha Meret (n. 1955) is a visual artist, writer and essayist. He lives and works in New York.

Mitoș Micleușanu (b. 1972) is a writer, visual artist and performer. Currently he is media producer for Radio Guerilla Bucharest. He lives and works in Bucharest.

Mihnea Mihalache-Fiastru writes stories, is the author of two docu-fiction web series and works with documentation which he transposes into various visual media.

Igor Mocanu (b. 1984) is an art critic and curator. He works as editor for Revista ARTA and Head of Research for the Bucharest National Contemporary Dance Center. Lives and works in Bucharest.

The **Monotremu** duo formed in Timișoara and work in Târgu Mureș. Their artistic actions are critical comments towards Romanian society which, just like the zoologic category of Monotremes, is set in a grey area. Since 2012 they develop Minitremu, a project through which they facilitate young people's access to contemporary art.

Livia Pancu is based in Iași, Romania. Since 2012 she is co-director of tranzit.ro, part of the international network tranzit.org and curates the program of the organization in Iași. She graduated from the Curating Contemporary Art program at the Royal College of Art, London.

Denise Parizek (b. 1963) is a freelance art curator, art critic and member of artist run space Schleifmühlgasse 12-14. She lives and works in Europe.

Mihai Pecingine, (un)capitalized provincial, anthropologized, plummeted in cultural studies, barely swam to the edges, continuing

Ileana Pintilie is an art critic and curator, professor at the Arts Faculty, West University in Timișoara, Romania. She lives and works in Timișoara.

Ovid Pop is a bilingual writer and theoretician. His main interest lies in the field of transnational literature, and critical and decolonial thinking. He is the author of many articles, one novel and the co-author of one collective novel. Recently he was awarded the Exilliteratur Prize in Vienna.

Alina Popa works mainly with performance and text. She draws with concepts, conceptualizes with movement, moves with thought, thinks with structure, structures with sound, sounds weird or not at all.

Cristiana Popescu Russu (n. 1951) is a ceramist, visual artist and curator. Since 2007 she is member of International Academy of Ceramics (IAC), Geneva. She is co-founder of the Gallery Galateea / Contemporary Art, Bucharest. She lives and works in Bucharest.

Ștefan Rusu (b. 1964) is a curator, editor, visual artist and filmmaker. Based in Chișinău and Bucharest, he is currently working in Dușhanbe.

Gheorghe Săbău holds a BA in Aesthetics and is currently a researcher at the Art Museum of Arad and professor at the High School for Arts. Founder (1970) of the multimedia and experimental workshop Kinema Ikon. Author of experimental films; after 1990, co-author of hypermedia works and multimedia Installation.

Germán Sierra is a neuroscientist and fiction writer from Spain.

Șmirghel, professional wanderer, used to hang out in Phnom Penh, Dili and Herat. In the early 2000s contributed to the proto-blog 'Finutze' on 100top.ro, currently roams around Bukavu, Kigali and Lagos.

TW @TironStefan was 14 yr old in 1990, and is still obsessively hoarding ephemera, forbidden papyri, cursed scrolls, lead tablets, DIY zines, self-help manuals and science pulps.

Maria Zintz is an art critic and historian. Currently she works as researcher for the Țării Crișurilor Museum from Oradea and as contributor for Vatra magazine. She lives and works in Oradea.

Revista — ARTA

DIRECTOR
Petru Lucaci, președinte UAP

REDACTOR-ŞEF EDITOR -IN-CHIEF
Magda Cârneci

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE EDITOR
Igor Mocanu

REDACTOR ONLINE ONLINE EDITOR
Cristina Bogdan

DESIGN & DTP
Mihai Șovăială

CORECTURĂ PROOFREADING
Ruxandra Mihăilă

ADMINISTRATIV ADMINISTRATION
Rodica Dogaru, Maria Ioan

DISTRIBUȚIE DISTRIBUTION
Cristina Bogdan, Mariana Motilică, Gheorghe Jijeu

EDITOR PUBLISHER
Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP)
www.uap.ro

TIPOGRAFIE PRINTING HOUSE
Master Print Super Offset
www.masterprint.ro

COLEGIUL CONSULTATIV ADVISORY BOARD
Judit Angel (Bratislava), Anca Arghir (Düsseldorf), Horea Avram (Cluj), Coriolan Babeți (New York), Ami Barak (Paris), Călin Dan (București), Liviana Dan (Sibiu), Ruxandra Demetrescu (București), Adrian Guță (București), Aurelia Mocanu (București), Cristian Nae (Iași), Ileana Pintilie (Timișoara), Maria Rus Bojan (Amsterdam)

COLABORATORI CONTRIBUTORS
Jasmina Al-Qaisi, Georgiana Cojocaru, Vlad Comșa, Cătălin Davidescu, Ruxandra Demetrescu, Alle Dicu, Ion Dumitrescu, Cristina Epure, Florin Flueraş, Kate Fowle, Adriana Gheorghe, Irina Gheorghe, Daria Ghiu, Rareş Grozea, Valentina Iancu, Marta Jecu, Bertalan Kovacs, V. Leac, Timea Andrea Lelik, Marius Leonte, Bogdan Lypkhan, Ioana Marinescu, Sasha Meret, Mitoş Micleuşanu, Mihnea Mihalache-Fiastru, Livia Pancu, Denise Parizek, Mihai Pecingine, Ileana Pintilie, Ovid Pop, Alina Popa, Ștefan Rusu, Gheorghe Săbău, Germán Sierra, Şmirghel, Ştefan Tiron, Maria Zintz

TRADUCĂTORI TRANSLATORS
Cristina Bogdan, Georgiana Cojocaru, Florin Flueraş, Adriana Gheorghe, Rareş Grozea, Mălina Ionescu, Alina Popa, Mihai Pecingine, Matei Predescu, Ovid Pop, Ileana Selejan

CREDITE IMAGINI IMAGE CREDITS
ADAGP, Alex Sessions, Rodrigo Andreolli, Ion Anghel, Arhiva Bogdan Lypkhan, Arhiva Traian Mihalache, Arhiva Xavier Antipa, Cezar Atodiresei, Cătălin Bălescu, Emil Bănuți, Biroul de Cercetări Melodramatice, Traian Boldea, Marcel Bunea, Vincent Chevillon, Tiberiu Mihail Cimpoieru, Alle Dicu, Paul Covaci, Andrea Faciu, Vincent Faciu, Constantin Flondor, Chris Foss, Neville Gabie, Galeria Romana, Adriana Gheorghe, Khiasma, Yves Klein, familia Kurtișvili, Petru Lucaci, MAGMA, Christian Megert, Mitoş Micleuşanu, misa-yoga.blogspot.com, George Moscal, Ioan Aurel Mureşan, Mute Insurgent, Victor Nancă, Vlad Nancă, Alexandru Paul, Paul Neagu Estate, Eva Pedroza, Dan Perjovschi, Postspectacol, Alexandru Rădvan, Ştefan Sava, Mihai Sârbulescu, Sveta Sheleg, Alexandru Solomon, Iulian Stanciu, Mircea Stănescu, UAP, Roland Váczi, Robert Zlotnick

CORESPONDENȚĂ CORRESPONDENCE
Str. Biserica Amzei nr. 7-9, sector 1, București, cod poștal 010391
redactie@revistaarta.ro

DIFUZARE RETAILERS
Librăriile Cărturești
Librăriile Humanitas
Grupul de librării Librarium
Librăriile Alexandria
P U N C H
Chioșcurile Relay
Chioșcurile Inmedio
Galeria Posibilă
Mobius Gallery
Filialele UAP din toată țara

ABONAMENTE SUBSCRIPTIONS
www.revistaarta.ro/shop

ISSN: 0004-3354

Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii.
Magazine funded by the Government of Romania through the Ministry of Culture.

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor.
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate.
All rights reserved.
© Uniunea Artiștilor Plastici din România